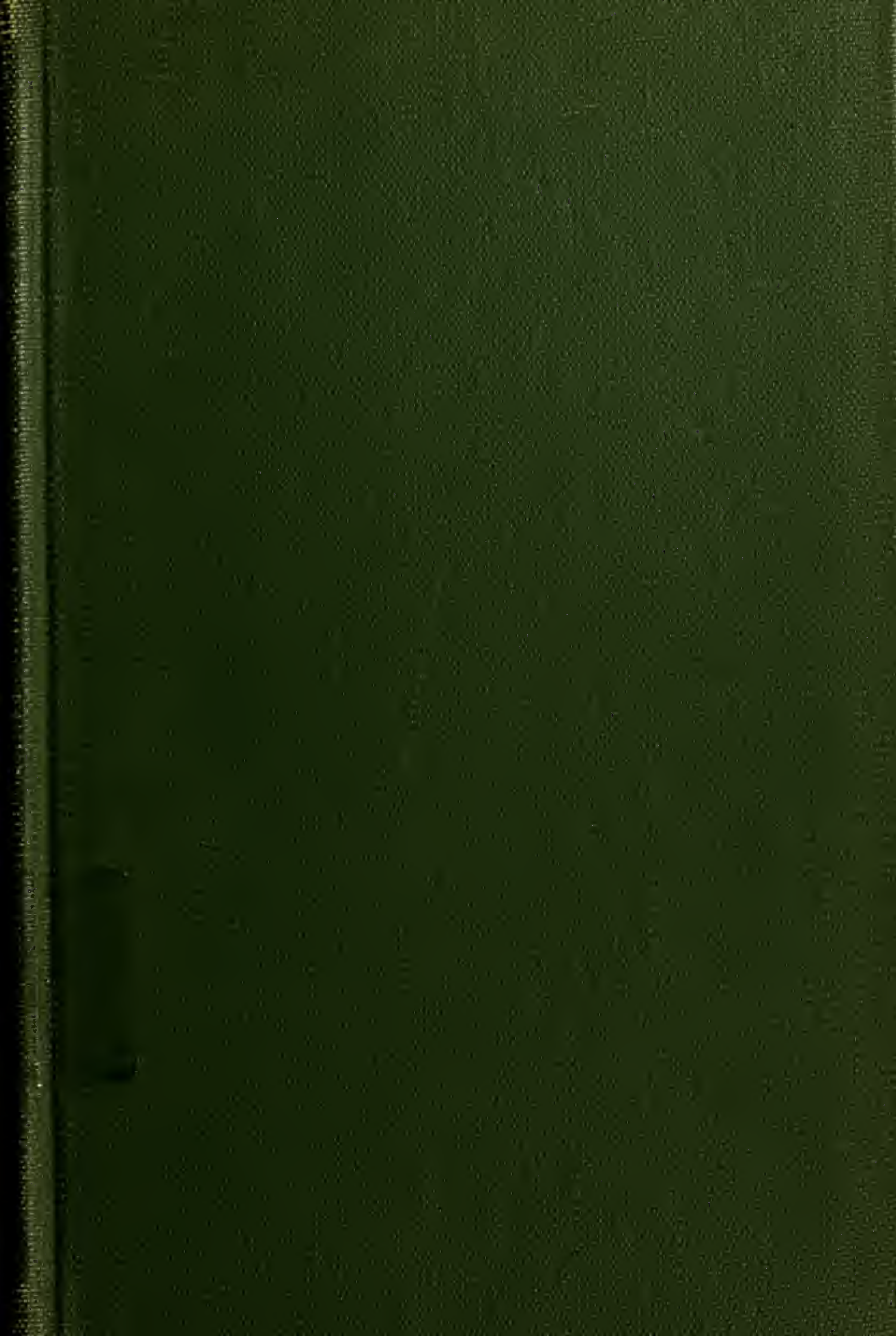


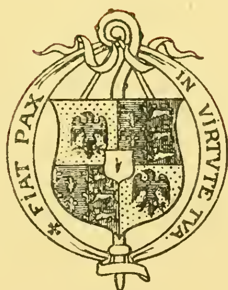
# LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

# LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN OU RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

PAR LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

TOME I




SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
(ANCIENNEMENT DESCLÉE, LEFEBVRE & CIE)
Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites.
ROME, TOURNAI
1908

Imprimatur.
Tornaci, 16 Maii 1908.
V. Cantineau *Can. Cen. lib.*

# INTRODUCTION.

Les études de *Rythmique grégorienne* que nous nous proposons d'exposer ici sont fondées, est-il besoin de le dire, sur les théories enseignées et pratiquées à Solesmes depuis plus de trente ans. Malgré des obstacles de toutes sortes, la *Méthode bénédictine* est aujourd'hui à la base de toute exécution traditionnelle des mélodies liturgiques et ses adhérents sont très nombreux. C'est à eux que s'adresse plus spécialement ce traité et à ceux qui, jusqu'à présent, n'auraient pas eu l'occasion de nous étudier et de nous connaître.

Il y a longtemps que ce livre demandé est promis; nous tenons enfin notre engagement, un peu tard peut-être, mais il ne faut pas s'en plaindre : ces longues années de silence sur la question rythmique ont été remplies par des essais, des recherches et des réflexions fécondes. Pendant ces dernières années, nous avons remanié quatre ou cinq fois ce présent travail; il ne suffit pas de faire vite, il faut faire bien, vrai, définitif.

Pour parler du *Rythme* ou *Nombre grégorien*, sujet si nouveau il y a trente ans, il fallait le connaître, non superficiellement, mais à fond, et, pour cela, se rendre maître d'abord des lois générales qui dominent toute Rythmique, puis pénétrer la structure et la composition intimes des mélodies liturgiques, analyser leurs nombreuses notations, et enfin s'assimiler les enseignements des auteurs du moyen âge.

Il était nécessaire surtout de soumettre à l'épreuve d'une *longue pratique* les théories, nouvelles alors, du *rythme musical libre*. C'est ce que nous avons fait à Solesmes tous

les jours, depuis plus d'un quart de siècle, et ce qui a été fait aussi dans un nombre considérable de cathédrales, églises monastiques et paroissiales, chapelles de toutes sortes, par des voix d'hommes, de femmes, d'enfants, par des artistes et des chantres de village. Or nous ne saurions dire assez combien cette période d'observations pratiques nous a procuré de profit et a jeté de lumière sur la question du rythme en elle-même et, il faut l'avouer, sur les lacunes et les imperfections qui, dans les premiers temps, nuisaient à son enseignement.

Au contact journalier de ces chants, et je fais appel ici à tous ceux qui les ont fréquentés, notre tempérament grégorien s'est formé : nous avons appris à parler, à chanter, à apprécier cette mélodieuse langue oubliée depuis tant de siècles, et à nous rendre compte de ses beautés. Notre oreille, d'abord rebelle et étonnée, s'est bientôt laissé séduire par le charme de ce rythme libre, souple, ondulant, auquel notre éducation moderne ne nous avait guère préparés. C'est un premier avantage.

En voici un second : nous avons pu reconnaître le bien fondé des principales règles d'exécution proposées par les *Mélodies grégoriennes* de D. J. Pothier. A l'enseignement et à la pratique, elles nous ont paru naturelles, vraies, produisant un effet religieux et esthétique que les plus récalcitrants sont obligés d'avouer.

De plus les critiques ont aussi eu le temps et le moyen de se produire ; nous avons pu les écouter, les juger et parfois en tenir compte, à notre plus grand profit, comme aussi des conseils bienveillants, que nous avons toujours accueillis avec bonheur.

Mais, insensiblement, la pratique conduisait à un autre résultat assez inattendu : à mesure que croissait le sentiment des beautés du rythme grégorien, apparaissait en même temps, chez les esprits cultivés, le désir d'une connaissance plus approfondie : tous voulaient analyser, expliquer les

effets obtenus; et les principes vrais, mais vagues et flottants, qu'on leur avait appris ne pouvaient satisfaire des intelligences avides de lumière.

D'un autre côté, à mesure que le chant, s'éloignant de son point de départ, se répandait dans les séminaires, les communautés, les paroisses, et échappait ainsi à l'influence plus directe de ses premiers maîtres, se produisaient, en différents lieux, des hésitations, des difficultés pratiques que seul l'enseignement oral d'un professeur initié pouvait dissiper.

Bien plus, sous la direction de maîtres dévoués, mais insuffisamment renseignés, des exécutions mal conduites et manquées, des interprétations mauvaises se faisaient jour et parfois amenaient de graves échecs qui jetaient le discrédit sur la cause grégorienne, sur ses promoteurs et leurs doctrines, et en retardaient singulièrement les progrès.

En face de ces faits, les meilleurs esprits furent vite d'accord pour en constater les causes et y apporter les remèdes. Il devenait évident que l'insuffisance des règles destinées à assurer l'exécution du *rythme musical oratoire*, et l'imperfection de la notation neumatique, au moins pour les détails rythmiques, étaient les causes principales des difficultés et des échecs survenus.

Les causes du mal une fois connues, les remèdes se trouvaient tout indiqués :

1° Déterminer, préciser, développer la théorie rythmique, non seulement dans ses grandes lignes, mais, autant que possible, jusque dans ses moindres détails;

2° Fixer ce rythme au moyen d'une notation claire, précise, à la portée de nos plus humbles enfants et chantres de campagne.

Tel est le double problème en face duquel se trouve le rythmicien grégorien qui veut être utile et pratique.

La solution de ce problème est-elle possible aujourd'hui?

Oui, sans aucun doute, et elle peut être donnée d'une manière presque entièrement objective.

Voici comment :

D'abord nous sommes en possession certaine de plusieurs principes fondamentaux qui nous permettent de restaurer le rythme grégorien dans ses grandes lignes. Les enseignements fournis par les nombreuses *Méthodes* parues depuis quelques années sont passés dans la pratique, sous le nom de *Rythme oratoire;* sur cette question, le travail est très avancé; nous n'avons qu'à exposer de nouveau les doctrines solesmiennes, en les complétant toutefois sur plusieurs points.

Voilà déjà une base solide d'opération pour la suite des recherches.

La tâche nouvelle et délicate qui nous incombe est l'analyse intime et raisonnée des plus menus détails du rythme. Ces détails, nous n'avons pas à les inventer, ils étaient connus autrefois aussi bien *en théorie* qu'*en pratique :* les témoignages historiques sont formels, et d'ailleurs, à leur défaut, on pourrait affirmer à priori l'existence des plus minces subdivisions rythmiques, en vertu des seules preuves tirées de l'essence même du rythme.

Il y a, en effet, des lois de rythmique libre et naturelle, auxquelles ni la parole, ni la musique, ni la danse ne peuvent se soustraire; par exemple : cette loi fondamentale qui exige à la base de toute composition rythmique une série de temps premiers (divisibles ou indivisibles, peu importe ici,) groupés en temps binaires ou ternaires, se distinguant par l'apparition d'*ictus* ou *touchements* ou, pour parler le langage moderne, groupés en mesures binaires et ternaires.

Le chant liturgique, il est vrai, appartient au *genre rythmique libre*[1]*;* mais ce genre lui-même, dont le type

[1] Dans une étude, reproduite des *Harvard Psychological Studies* (vol. I), contenant seize expériences sur le rythme faites au laboratoire psychologique du Harvard College, le Prof. Robert Macdougall s'exprime

classique est la prose cicéronienne, est soumis à cette loi : *Sunt quaedam latentes sermonis percussiones et quasi aliqui pedes*. (Quintilien. Or. IX.)

La mélodie grégorienne, elle aussi, a ses *percussions*, ses pieds, ou plutôt ses rythmes, bien qu'ils soient d'une nature délicate. Les textes des musicistes du moyen âge sont très précis sur leur existence, si précis que les modernes mensuralistes n'ont qu'à les forcer pour donner quelque apparence de raison à leurs théories.

Les vieux auteurs ne se bornent pas à signaler les grandes divisions rythmiques, incises, membres, phrases; leur analyse est plus pénétrante et descend jusqu'aux plus petites subdivisions.

Hucbald (840-930) : *Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... plaudam pedes... more metri diligenter mensurandum sit. etc...* Gui (1050) : *Ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. etc.*

Ces rythmes, ils en analysent intérieurement les proportions : elles sont :

*aequa* : { 1—1, 2—2, 3—3, 4—4 } *dupla* : { 1—2, 2—4, 3—6, 4—8 } *tripla* : { 1—3, 2—6 }

*sesquialtera* : { 2—3, 4—6 } *sesquitertia* : { 3—4, 6—8 }

Ces pieds, ils les comparent entre eux, ils en calculent les rapports et les organisent en membres et en phrases,

à peu près en ces termes : « Je conclus donc (des faits positivement établis par les expériences) que les rythmes élémentaires se limitent à un très petit nombre. Il n'existe que deux unités rythmiques, composées respectivement de deux ou de trois temps simples. Toute série rythmique plus étendue se réduit à ces deux types ». — « I conclude therefore (i. e., from the positive evidence of the experiments) that the numerical limit of simple rhythm groups is soon reached and that only two rhythmical units exist, of two or three beats respectively, that in all longer series a resolution into factors of one of these types takes place ».

*sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille*, comme dans la *prose cicéronienne.*

Plus encore : ils veulent que ces pieds, ces rythmes soient battus, c'est-à-dire que les *ictus* et les *touchements*, les temps marqués en soient indiqués par un bruit de la main ou du pied.[1]

Toutes ces règles sont vraies, naturelles, inéluctables; toutes s'accordent sans peine avec les autres textes des mêmes auteurs qui représentent les chants liturgiques comme appartenant au rythme libre, musical ou oratoire. Ce rythme en effet ne saurait en aucune manière s'affranchir des lois de Rythmique générale qui exigent les divisions recommandées par les écrivains du moyen âge; ces lois d'ailleurs ne portent pas plus d'atteinte à l'allure libre et souple des cantilènes romaines que n'en portent à celle de la prose *vincta* grecque ou latine les règles minutieuses données par Denys d'Halicarnasse, Cicéron et Quintilien pour l'ordonnance harmonieuse des pieds métriques qui entrent dans sa composition.

Sans doute les musicistes du moyen âge exposent les principes à leur manière; à cela rien d'étonnant, ils sont de leur temps. En les lisant il faut savoir distinguer la forme du fond. La forme est médiévale et personnelle, mais le fond n'est que l'écho fidèle des données universelles qui ont été, sont et seront toujours à la base de l'art rythmique.

On voit par là combien il serait erroné de rejeter leurs textes sous le spécieux prétexte que ces auteurs, plus métriciens que grégoriens, n'expriment que des vues personnelles. Au contraire, tous étaient moines, tel le pieux anonyme des *Instituta Patrum*, tels Aurélien, Hucbald, le Bienheureux Notker, Gui, Odon, Aribon, etc.; tous possédaient à fond la science *pratique* des mélodies, science acquise pendant les longues heures de lecture, de psalmodie, de chant passées

[1] Cf. les textes précédents et celui d'Hucbald, ci- dessous, p. 19.

au chœur de leur église dans l'exercice de la louange divine. Si donc ils allaient chercher leurs comparaisons dans les lois de la métrique, les seules à leur portée, c'est qu'il y avait réellement entre ces lois et celles de la rythmique grégorienne des points de contact, des analogies réelles qui les aidaient à faire comprendre leur pensée. En cela ils imitaient Cicéron qui, exposant les règles du nombre oratoire, fait sans cesse appel à l'art des vers.

Il n'y a donc qu'à accepter leur enseignement, tout leur enseignement rythmique, dès qu'il est d'accord avec les lois naturelles propres au Rythme, et conforme à la tradition qui nous est transmise par les manuscrits de chant.

Ce qui reste certain, c'est que le rythme libre, *oratoire* (prose cicéronienne) ou *musical* (chant grégorien), comportait des subdivisions rythmiques très détaillées.

Quand même les auteurs du moyen âge n'en auraient pas parlé, il resterait à prouver que, dans la pratique, ils n'en ont pas fait usage, et qu'alors ils se sont affranchis d'une loi de rythmique naturelle essentielle, commune à toutes les langues, à toutes les poésies, à toutes les musiques, ce qu'il est impossible de supposer et de prouver.

A ceux qui nient cette vérité incombe la charge de prouver comment la mélodie grégorienne a pu exister en méconnaissant une des lois fondamentales du rythme.

Peut-on retrouver ces subdivisions?

Dans un grand nombre de cas, il n'y a pas d'indécision possible, pour les rythmiciens du moins.

Dans d'autres, il peut y avoir hésitation : ici, par l'application des principes certains que nous exposerons, les difficultés s'évanouissent.

Parfois enfin, il y a liberté, mais en théorie seulement; car la liberté cesse dès qu'on arrive à la pratique, mieux encore, quand l'accompagnateur veut adapter son harmonie aux mélodies : entre deux ou trois manières possibles de

rythmer, il faut choisir; le goût intervient alors, mais seulement dans ce cas.

Quant aux matériaux à utiliser pour cette restauration, ils sont nombreux :

*a)* lois naturelles du rythme;

*b)* accentuation et rythme naturel des mots; distinctions variées selon le sens, pauses (*mora vocis*) également variées;

*c)* notation neumatique, malgré ses imperfections dont nous parlerons à l'instant, avec ses groupements de notes, avec ses *pressus, strophicus*, *quilisma*, etc.;

*d)* forme mélodique, modalité des chants qui viennent encore au secours du rythmicien;

*e)* enfin les adjonctions romaniennes, lettres et signes des manuscrits de Saint-Gall, et autres signes rythmiques employés dans diverses seméiographies neumatiques sont loin d'être à dédaigner : tous sont précieux, non seulement pour la fixation du rythme, mais pour nous prouver que l'art le plus naturel, le plus exquis présidait à l'exécution des mélodies grégoriennes.

Lorsque l'emploi prudent et intelligent de tous ces moyens a conduit à une analyse rythmique approfondie, la question qui s'élève aussitôt est la correcte reproduction du rythme ainsi rétabli dans un système de rythmographie adéquate et claire.

La notation neumatique ne suffit-elle donc pas?

Non. Si l'on ne veut pas s'illusionner et fermer les yeux devant les faits les plus évidents, il faut avouer loyalement, après une expérience de vingt-cinq ans, que la notation des premiers livres de Solesmes, malgré des qualités éminentes, ne répond ni aux exigences des principes du rythme grégorien, aujourd'hui mieux connus, ni aux besoins pratiques de nos chantres de toutes catégories, ni à l'attente de nos harmonistes. A tous ces points de vue, elle est, en partie, défectueuse et incomplète.

Sans doute, au moment où elle renaissait, elle était un

immense progrès sur les détestables notes carrées semées au hasard dans les éditions de l'époque, aussi fut-elle accueillie avec la plus grande faveur; mais, à la pratique, ses défauts apparurent bien vite. Nous pourrions apporter ici de très nombreux témoignages de ce fait; un seul suffira.

« Qu'on réunisse aujourd'hui, parmi les partisans de la notation actuelle, (celle des éditions du *Liber Gradualis* 1883 et 1895) les maîtres de chœur les plus expérimentés, les professionnels les plus compétents, nous les mettons au défi, sans explications et exercices préalables, d'exécuter avec ensemble et de rythmer parfaitement la plupart des pièces grégoriennes. Nous avons cent fois recueilli cet aveu de tous côtés. Et alors quel résultat peut-on espérer des chantres ordinaires?

« En vérité, ce serait une douce joie pour nous de voir ces messieurs exercer un chœur, surtout avec accompagnement. Il nous semble entendre un choriste mettre un *mora vocis,* pendant que son voisin poursuit le mouvement; celui-ci faire un temps binaire, pendant que celui-là fait un temps ternaire! et pour compléter la bonne union, l'*accompagnateur* placer ses *accords au levé* au lieu de les mettre à l'*ictus!*... Qu'un musicien de goût, maître en chant grégorien, se permette, quand il chantera seul, d'user de la liberté qui existe réellement en tels ou tels cas, nous n'y voyons pas d'inconvénient. Mais, sous prétexte de sauvegarder cette dangereuse liberté, supprimer les signes rythmiques nécessaires pour la direction des chœurs et de l'immense majorité des chanteurs et des organistes, ce serait ériger en système la cacophonie, ou revenir à l'exécution martelée et sans rythme du plain-chant actuel. » [1]

Une pareille accusation contre cette notation ne retombe-t-elle pas de tout son poids sur la notation neumatique

[1] Chanoine Gaborit, maître de chapelle à la Cathédrale de Poitiers. *Tribune de Saint Gervais*, Janvier 1903.

des manuscrits? Oui, c'est vrai; mais, il faut l'avouer, la notation guidonienne, aussi bien que les *neumes-accents* et *neumes-points* qui l'ont précédée immédiatement, était imparfaite.

Il paraîtra invraisemblable aux musiciens modernes, en possession d'un admirable système de seméiographie, qu'une notation ne parvienne pas à figurer clairement le rythme de ses mélopées, plus invraisemblable encore qu'elle ne soit pas même capable d'en indiquer les intervalles précis! Et cependant c'est le cas des antiques notations neumatiques. La présence d'un maître était indispensable à l'élève, tant pour chanter les intervalles que pour *rythmer :* la tradition orale, en définitive, était double, *tonale* et *rythmique*.

Aux x[e] et xi[e] siècles, heureusement, des tentatives couronnées de succès furent faites de toutes parts pour améliorer ce déplorable état de choses : la notation diastématique fixa à jamais sur lignes les intervalles de la *mélodie*.

Mais, hélas! rien ne fut tenté au profit d'une figuration plus exacte du rythme; au contraire, sur ce point, la décadence s'affirme de très bonne heure. A l'origine, la tradition rythmique était, peut-être, mieux exprimée dans les plus anciennes notations neumatiques que les intervalles mélodiques eux-mêmes. Les Écoles de Saint-Gall, de Metz, de Como, ainsi que de nombreuses particularités d'écriture persistantes dans des *codices* de provenances différentes, attestent ce fait important. Mais cette tradition ne se maintint pas longtemps : la notation guidonienne ne fit que précipiter son déclin. Elle supprima partout les lettres et les signes qui, dans les primitives notations, indiquaient l'allure rythmique et, à ce point de vue, bien loin d'être un progrès elle fut un recul.

Depuis ce temps, la seméiographie rythmique du plain-chant est restée figée, pétrifiée, ou plutôt sa décadence n'a fait que s'accentuer à travers les siècles, jusqu'à sa pleine décomposition aux xvi[e] et xvii[e] siècles.

On se demande souvent à quelles causes doivent être attribuées la décadence et la ruine du chant grégorien. On en suggère plusieurs : la musique figurée, les fautes et incorrections des copistes, les théories personnelles des faux réformateurs, l'abandon de la vie liturgique, etc... ; toutes ces causes, en effet, doivent entrer en ligne, mais l'une des plus dissolvantes a été, sans contredit, *le manque de netteté dans l'enseignement et dans la notation du rythme.*

Il est facile de se représenter ce qui arrivait au moyen âge dans les différents chœurs, par ce qui se passe autour de nous; n'avons-nous pas la même notation? Nous avons d'ailleurs des témoignages très authentiques des auteurs du temps. Avec un bon maître de chœur, tout allait droit; mais avec les seuls manuscrits, les incertitudes commençaient; la notation n'était pas assez claire pour rallier tous les chefs de chœur à une exécution uniforme, de là des divergences, des divisions qui allaient toujours s'augmentant; l'antique tradition orale se fractionna en mille courants; bientôt elle se perdit et on en arriva à l'affreux martellement qui amena enfin le dégoût des mélodies liturgiques, leur mutilation et le cataclysme que l'on sait.

Eh bien! disons-le hautement, il en sera de même encore une fois, et à bref délai, de ce beau chant grégorien ressuscité au prix de tant d'efforts, de sacrifices et de souffrances, si nous n'arrivons pas à en fixer le rythme d'une façon claire et précise qui permette à toutes les églises de l'interpréter avec facilité et d'en apprécier aisément les beautés. Il faut enfin sortir de l'ornière où nous sommes enfoncés depuis la naissance des neumes-accents, et faire aujourd'hui, pour le rythme, ce qui a été fait au XIe siècle pour la mélodie; là est la seule chance de vie pour le chant grégorien.

Déjà, sollicité de toutes parts, nous avons tenté des essais dans ce sens, et les dernières éditions de Solesmes en notation grégorienne ont paru accompagnées de points et

de signes rythmiques qui en facilitaient l'exécution ; elles ont été saluées avec joie par les meilleurs praticiens et par les plus modestes de nos chœurs de campagne.

Bien plus, des transcriptions soigneusement rythmées en notation moderne, sans barres, ont été essayées ; elles ont été mieux accueillies encore que les précédentes : leur diffusion a été plus large. Par leur moyen, nous avons eu la joie de faire pénétrer le chant grégorien dans des milieux d'où il eût toujours été exclu sous son costume neumatique.

Le double problème qui s'offre aux rythmiciens est non seulement soluble, mais il est résolu, ou, du moins, nous avons tout lieu de le croire ; car les mélodies rythmées et notées selon la méthode de Solesmes sont déjà depuis plusieurs années en usage dans le monde entier, depuis les tribunes de Saint-Pierre de Rome et de Saint-Jean de Latran jusqu'à celle des plus petites églises.

Nous sommes bien loin cependant de prétendre qu'on ne peut faire mieux : les signes choisis peuvent, sans aucun doute, être modifiés, changés, améliorés ; des idées plus simples, plus pratiques encore peuvent être émises ; il faudrait les essayer. Ce qui importe, c'est, à l'instar des adjonctions romaniennes faites à Saint-Gall et ailleurs, de laisser les groupes grégoriens intacts, c'est d'éviter tout ce qui pourrait paraître une concession à la mesure moderne ; car la notation *est avant tout rythmique* et doit rester telle.

Que les divers systèmes continuent donc à se produire en toute liberté, qu'ils soient essayés et pratiqués, et il arrivera bien vite ce qui est arrivé aux xe, xie, xiie siècles pour la fixation des intervalles : un seul a survécu, celui de Gui d'Arezzo ; il en sera de même des divers systèmes rythmiques et de leur notation.

Il nous reste maintenant à présenter au public une théorie complète de la *Rythmique grégorienne*, telle qu'elle est

comprise et pratiquée dans l'École de Solesmes depuis de longues années.

Elle a été déjà exposée, mais en partie seulement, dans le septième volume de la *Paléographie musicale*, à l'occasion de nos études sur le rôle de l'accent latin. Le plan particulier que nous avons alors suivi était déterminé par les circonstances, par le but spécial que nous poursuivions, et nous avons dû y adapter notre exposition. Les considérations musicales modernes, les comparaisons entre les *mélodies grégoriennes et l'œuvre polyphonique des XV*e *et XVI*e *siècles* y tenaient une large place. Cette fois, nous reprenons le même sujet, mais limité au chant liturgique, et sous une forme didactique et pratique qui doit rendre ce livre propre à l'enseignement[1].

Offrir à l'intelligence du lecteur, au moyen d'un enseignement prudemment gradué, les notions de *Rythmique grégorienne* les plus conformes tout d'abord *a)* aux lois fondamentales du rythme, puis *b)* à la tradition transmise par les manuscrits de chant et *c)* aux instructions des auteurs du moyen âge;

Présenter aux chantres une suite progressive et méthodique d'exercices grégoriens, *tous soigneusement notés et rythmés*, afin de leur faire surmonter aisément les difficultés de lecture, d'intonation, d'intervalles, de rythme, propres aux mélopées ecclésiastiques, voilà notre but.

Pour l'atteindre, et en vue du rythme notre objet principal, nous n'avons pas craint d'abandonner les sentiers battus afin de suivre un plan qui soit non seulement clair et précis, mais encore pratique.

[1] *Trois cours de chant grégorien* paraîtront successivement. Le présent volume sera le *Cours supérieur*. — Un *Cours moyen*, résumé et précis du précédent, sera publié presque en même temps, — enfin un *Cours élémentaire* ou populaire, destiné aux enfants, contiendra la matière la plus indispensable à la bonne exécution des mélodies grégoriennes. Nous aurons à parler plus loin du *Solfège*.

La majorité des *Méthodes, Grammaires, Manuels* de chant grégorien suivent à peu près un plan uniforme. Elles commencent toujours par une exposition de ce qu'on peut appeler *la matière rythmique* : lettres, syllabes, mots; notes, groupes de notes gammes, modes, etc... Tout cela est dit avec détails, appuyé sur de nombreux exemples, mais sans qu'une seule notion sur le rythme ait été préalablement enseignée, en sorte que l'élève peut lire, solfier, chanter pendant des semaines et des mois, comme un perroquet, sans savoir ce qu'est le rythme. Ces longues heures d'étude et de solfège eussent été plus fructueusement utilisées, si on y avait joint la notion et la pratique intelligente du rythme : on a analysé le corps, les membres de la mélodie, sans parler de son âme et de sa vie. A la vérité, quelques lignes, quelques pages sont ensuite employées à une vague et superficielle description du rythme, mais à peine sont-elles lues qu'elles sont oubliées; car elles ne sont point appuyées par des exercices pratiques répétés qui, seuls, peuvent l'inculquer dans l'âme des disciples.

Nous avons sous les yeux un *Solfège grégorien* bien fait, d'une centaine de pages, où les exercices abondent, il n'y est pas une seule fois question du rythme!

Les solfèges de musique moderne, les plus récents du moins, se gardent bien de tomber dans une pareille erreur. Aussitôt que l'élève sait *lire* les notes, avant même de les lui faire chanter, le professeur introduit avec la connaissance des diverses *mesures*, la manière de *les battre* : des figures graphiques habilement tracées aident l'étudiant à comprendre ce qu'on lui demande; la pédagogie a fait sur ce point de grands progrès.

Le chant grégorien, lui, n'a pas de *mesure*, mais il a du *rythme*, et c'est le rythme grégorien que nous voulons enseigner et faire pénétrer dans l'âme de nos lecteurs. En cela, nous ne faisons que suivre l'exemple de nos vieux

moines, Hucbald, par exemple, qui, après avoir recommandé une grande égalité dans le chant, ajoute :

« Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus : quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, *et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere ;* ut a primaevo usu aequalium et inaequalium distantia calle eos (*f.* pateat, eos) laudis Dei disciplinam nosse, et cum supplici devotione scienter Deo obsequi. » (Gerbert. Scriptores. I. p. 228).

« Cette égalité du chant est appelée *rythme* en grec, et *nombre* en latin : parce que, sans aucun doute, toute mélodie doit être mesurée avec soin à la manière des mètres. Cette égalité, les maîtres des Écoles doivent l'inculquer avec application à leurs élèves et, dès le principe, former les enfants à cette même discipline de l'égalité ou du nombre, *en marquant ce nombre, pendant leur chant, au moyen de percussions faites avec le pied ou la main, ou de tout autre manière,* afin que dès les premiers exercices... etc. »

Le reste du texte est altéré, le sens général qui s'en dégage n'est pas nécessaire à notre dessein, et la première partie en est si claire, si précise, qu'elle n'a besoin d'aucune explication.

Mais l'exposition du rythme, et du *rythme musical libre* propre au chant grégorien, n'est pas chose facile, à notre époque surtout, où nombre de musiciens cultivés, tout en sentant les beautés du rythme, ne connaissent guère en fait de théorie que celle de la mesure. Nos méthodes modernes de solfège ne vont pas plus loin que l'étude de la *mesure* et ne peuvent s'élever jusqu'à la notion antique du *mouvement rythmique* qui informe toute musique, toute parole ; elles n'ont pas encore su profiter des graves travaux publiés sur ce sujet en Allemagne, en Angleterre, et en France.

Nous avons essayé de vaincre ces difficultés par une disposition nouvelle des matières à traiter, qui nous permet d'être clair dans notre exposé.

Avant même de parler du matériel oratoire et musical sur lequel s'appuie le *nombre musical grégorien*, nous commençons par étudier le rythme *en lui-même*, s'il est permis de parler ainsi, c'est-à-dire dégagé, autant qu'il est possible, de tout ce qui peut le voiler, le compliquer, le dénaturer en ses principes fondamentaux, afin de le saisir sur le vif, en contact avec la matière la plus légère, la plus déliée, la plus ténue, et en même temps la plus souple, celle qui laisse plus d'indépendance et de naturel au libre jeu de ses mouvements et permet par là même de le voir, de le pénétrer dans toute sa vérité, dans toute sa nudité.

Cette matière est sans contredit *le son pur* répété à l'unisson, ou, ce qui revient au même, une succession de simples voyelles. A l'aide de sons et de voyelles, groupés conformément aux lois de la rythmique naturelle, nous assistons à la genèse du mouvement rythmique, à la formation des rythmes élémentaires, des rythmes composés, des incises, des membres de phrase, des phrases, des périodes. Ces notions premières entrent dans l'intelligence des lecteurs avec d'autant plus de facilité qu'ils n'ont, dans cette première partie, à ne s'occuper que du rythme, et du rythme seul, sans s'embarrasser ni des intonations mélodiques, ni des textes liturgiques.

De plus, l'exposé de chaque idée nouvelle est aussitôt accompagné d'*exercices pratiques*, destinés à faire pénétrer dans l'oreille et dans le sentiment de l'étudiant, la connaissance rythmique qu'il vient d'acquérir. Dans le présent *Traité*, ces exercices, en notation carrée grégorienne et en notation moderne, sont courts et peu nombreux : ils ne sont que l'annonce et comme l'amorce d'un *Solfège grégorien* qui suit cette *Méthode*, s'adapte à son enseignement, à sa marche, et en est le complément.

Tous ces exercices sont accompagnés de signes graphiques, qui décrivent et suivent pas à pas tous les mouvements des rythmes. Ces mouvements doivent être reproduits et figurés par les gestes de la main pendant l'exécution des lectures et des chants. Ce que nous venons de dire s'applique à tous les exercices du *Traité*.

Ces premières connaissances sont ensuite appliquées à des matières plus complexes, à la *mélodie* d'abord, c'est notre deuxième partie.

Nous y étudions l'origine, les noms, les formes des notes et des groupes neumatiques; en un mot, tout ce qui concerne la notation sans lignes et sur lignes; les intervalles mélodiques, les modes, et enfin l'exécution rythmique de tous les groupes.

Ici encore l'acquisition de chaque nouvelle notion est suivie d'exercices : les notes sont groupées en rythmes variés, et grégoriens dans leurs allures. L'étudiant retrouve ici, mais sur lignes et unis à la cantilène, les rythmes qu'il a déja chantés à l'unisson dans la première partie; il les apprend ainsi avec la plus grande facilité. Naturellement les mélodies de ces exercices sont conçues dans la tonalité ecclésiastique.

A la mélodie vient s'adjoindre, dans une troisième partie, *le texte liturgique* dont l'influence sur le rythme est décisive pour la compréhension parfaite du nombre musical grégorien.

De là, un rapide coup d'œil sur l'histoire du latin ecclésiastique et sa nature rythmique. Les syllabes, les mots, avec leur accentuation et leur rythme; puis les membres de phrase, les périodes, également avec leur accentuation et leur rythme, sont successivement passés en revue. Enfin, comme dans les parties précédentes, les exercices pratiques achèvent l'œuvre de la théorie.

Ainsi préparé par des exercices à trois degrés, l'étudiant triomphe facilement des difficultés qu'il rencontre dans

l'application des paroles à la mélodie et au rythme grégoriens : il a appris à les surmonter dès les premières pages de notre *Traité* : chaque ligne, chaque exercice l'a conduit, comme par la main, dans une marche progressive, à la pleine possession de la science et de la pratique de la musique de l'Église.

La *psalmodie* et l'*hymnodie* ne seront point oubliées; enfin quelques principes d'*accompagnement* termineront notre œuvre.

Avant d'entrer en matière, on nous permettra de placer ici un humble conseil, résultat de notre expérience personnelle. Si le lecteur ne veut pas s'égarer, pendant des années peut-être, sur de fausses pistes, s'il veut éviter l'erreur en même temps qu'une perte de temps considérable, il doit se tenir en garde contre toute notion préconçue, dérivant soit de nos langues occidentales, soit de notre musique moderne, et tenir compte des grandes divergences existant entre les langues humaines et entre les différentes formes musicales qui ont régné dans le courant des siècles. Nous ne saurions trop recommander cette disposition d'indépendance.

Nous avons emprunté à peu près les termes de ce conseil à M. Bennett dans son article sur *L'ictus dans la prosodie latine*[1].

Rendant compte de cet article dans la *Revue* critique (25 sept. 1899, p. 252), M. Paul Lejay dit à son tour : « M. Bennett commence par déclarer qu'il faut entièrement faire abstraction des suggestions des langues germaniques. L'habitude de la prononciation intense, soit des syllabes

[1] « At all events, it is certainly of the first importance, in approaching so delicate a problem as the pronunciation of a language whose data we can no longer fully control, first to rid ourselves as completely as possible of all preconceived notions derived from our own language which might mislead us, and to take into account the great divergence of human speech along with the often radically different character of spoken languages. » American Journal of Philology, Vol. XIX, n° 76. p. 363. Baltimore. 1899.

accentuées dans les mots, soit des temps forts dans les vers, conduit les savants modernes à transporter inconsciemment dans leurs théories sur les langues anciennes les faits de leur parler quotidien. Ils doivent donc tout d'abord se dépouiller du préjugé créé par l'usage. Ce point est capital. Nous sommes heureux de le voir mis en lumière avec une telle netteté ». Et M. Lejay ajoute : « c'est là une condition essentielle pour raisonner juste », ce qui s'applique entièrement à notre sujet.

Ce n'est pas à dire que l'étude comparée des diverses langues littéraires ou musicales ne puisse nous être d'aucune utilité, non certes; mais, dans ces investigations, nous ne devons pas croire que tout ce que nous trouvons dans notre musique se répétera nécessairement dans une musique vieille de quinze siècles. L'histoire du rythme, soit dans l'art de la parole, soit dans l'art des sons, nous le montre dans une continuelle transformation. *Sauf deux ou trois grands principes immuables* dont le rythme ne peut s'écarter, tout le reste, dans le cours des siècles, est livré au travail insensible et impersonnel des hommes, des écoles, des peuples. Appuyons donc notre *rythmique grégorienne* sur ces grands principes, mais veillons à ne prendre dans les théories et les faits modernes que ce qui peut lui appartenir. Nous avons vu tant de fois se transformer la tonalité, l'harmonie, les rythmes de la musique, que nous ne saurions être trop en garde contre ce qui peut, un jour, se transformer encore ou périr. Ne renouvelons pas à notre époque les erreurs des harmonistes du moyen âge qui, voulant soumettre à leur étroite et passagère théorie mensuraliste et à leur harmonie enfantine la libre mélodie romaine, l'ont conduite à sa ruine.

---

# PREMIÈRE PARTIE.

---

# L'ORIGINE DU RYTHME.

---

# PREMIÈRE PARTIE.

# L'ORIGINE DU RYTHME.

## CHAPITRE I.

### LES ARTS DE REPOS ET LES ARTS DE MOUVEMENT.

#### ARTICLE 1. — DIVISION DES ARTS.

1. — Le système esthétique des Grecs exposé par Westphal (1) et par Gevaert (2) peut servir d'introduction à l'étude de la Rythmique grégorienne; car il détermine avec exactitude la place que doit occuper la musique dans l'ensemble des créations artistiques de l'humanité.

Chez les Grecs, les arts, au nombre de six, se groupaient en deux triades :

1° l'architecture, la sculpture, la peinture;
2° la musique, la poésie, la danse ou orchestique.

Cette division conserve à notre époque toute sa justesse et sa réalité.

2. — Dans la première triade, le *Beau*, qui est le but de l'art, « est réalisé à l'*état d'arrêt, de repos :* ses divers éléments sont juxtaposés dans l'*Espace;* il n'est pas représenté dans un développement successif, mais fixé dans un moment unique de son existence. »

(1) Westphal, *Metrik*, I, § 1.
(2) Gevaert, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, I, p. 22 et ss.

La notion de *repos* est ici la condition essentielle, la manière d'être de l'œuvre d'art, bien que le mouvement n'y soit point étranger en un certain sens ; mais ce mouvement ne peut y être indiqué que par la fixation d'un moment unique. Telles nous apparaissent les créations de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.

3. — Dans la deuxième triade, « le Beau est réalisé à l'*état de mouvement*, par la succession de ses éléments dans le *Temps.* »

4. — Les premiers, arts de repos, sont en relation avec l'*Espace ;* les seconds, arts de mouvement, le sont avec le *Temps* (1).

### ARTICLE 2. — LES ARTS DE MOUVEMENT.

5. — En conséquence, la musique, la poésie et la danse recevaient le nom d'*arts musicaux* ou *arts de mouvement.* Tous les trois étaient soumis aux lois d'une même Rythmique. Une même terminologie servait à en expliquer la théorie ; une même mimique — gestes du pied, de la main, des doigts, du corps tout entier — était destinée à guider, souvent à la fois, les chanteurs, les instrumentistes et les danseurs. En un mot, il n'y avait qu'*un Rythme* qui pouvait simultanément informer trois matières, le son musical, la parole et l'orchestique.

6. — Or, bien que la rythmique grecque et la rythmique latine se séparent sur plus d'un point de la rythmique des mélodies grégoriennes, néanmoins les différences ne peuvent être que secondaires ; car, nous allons le voir, il n'existe qu'une seule rythmique générale dont les lois fondamentales, établies sur la nature humaine, se retrouvent nécessairement dans toutes les créations artistiques, musicales ou littéraires, de tous les peuples, dans tous les temps.

Les manières variées d'appliquer ces lois, ou même de s'y soustraire pour un temps, expliquent la multiplicité des systèmes rythmiques.

L'exposition de ces lois générales, puis leur application théorique et pratique aux mélopées liturgiques, tel est l'objet de ce livre.

(1) GEVAERT, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, I, p. 22-23.

## ARTICLE 3. — LE TEMPS ET LE MOUVEMENT.

7. — *Le Temps* est la mesure du mouvement et de l'arrêt. Par lui-même, le temps ne peut se servir de mesure, ni produire sur nous aucune sensation. C'est seulement par les choses qui se passent, qui se *meuvent* en lui que nous sommes mis à même de l'évaluer; d'ailleurs il n'existe pas en dehors d'elles.

8. — *Le Mouvement* est la condition qui, en divisant le temps, rend appréciable à nos sens son invisible et silencieux écoulement.

9. — La faculté de percevoir les *mouvements* qui divisent la somme des moments dont se compose le temps est surtout réservée à deux de nos sens : à la *vue* et à l'*ouïe*.

L'*œil* saisit ces divisions, ces instants par les mouvements visibles des corps; ainsi, par la marche de l'aiguille des secondes sur le cadran d'une horloge; par les mouvements des danseurs, etc... : c'est le *mouvement local* ou *visible.*

L'*oreille* les perçoit par les vibrations sonores de l'air, par le *son* et la succession des sons : c'est le *mouvement sonore* — *instrumental* s'il est produit par les *sons* d'un instrument; — *vocal* s'il est produit par les *sons* de la voix qui parle ou qui chante.

C'est de celui-ci que nous nous occupons plus spécialement.

---

# CHAPITRE II.

## LE SON ET LE MOUVEMENT SONORE.

### ARTICLE 1. — LE SON. — SA PRODUCTION. — SA PROPAGATION.

10. — *Le son* est la base de toute musique, de toute parole, de tout rythme musical ou oratoire.

11. — *La production* du son musical se fait par mille moyens :
par un *coup* (en latin *ictus*) de baguette sur un tambour;
par un *coup* de doigt sur la touche d'un piano;
par un *coup* de glotte pour l'émission d'une note, d'une syllabe;
par un *coup* d'archet sur la corde d'un violon.

Sous l'impulsion de cet *ictus*, le corps atteint se met aussitôt en mouvement, en vibration.

Le son musical est le résultat des mouvements ondulatoires rapides et périodiques, des corps et des molécules de l'air. Il est distinct du bruit qui ne produit que des vibrations irrégulières.

12. — *La propagation* du son se fait comme il suit : le coup de marteau sur la corde d'un piano la fait immédiatement vibrer; les molécules d'air qui l'environnent se trouvent elles-mêmes ébranlées, déplacées; elles exécutent « des mouvements de va-et-vient absolument semblables à ceux de la corde; dans ces mouvements, elles viennent heurter les molécules contigües, qu'elles obligent à vibrer comme elles et à transmettre à leurs voisines l'impulsion qu'elles ont reçue, et ainsi de suite. » (1)

C'est ainsi que le son naît, se propage dans l'air et arrive enfin à notre oreille.

### ARTICLE 2. — PHÉNOMÈNES QUI ENTRENT DANS LA COMPOSITION DU SON.

13. — Les phénomènes qui accompagnent le son, se réduisent à quatre principaux. Dans les sons il faut distinguer :

(1) Albert Lavignac. *La musique et les musiciens*, p. 31.

| | |
|---|---|
| 1° la *durée* ou quantité | sons longs<br>sons brefs |
| 2° l'*intensité* ou *dynamie* | sons forts<br>sons faibles |
| 3° la *hauteur* ou *mélodie* | sons aigus<br>sons graves |
| 4° le *timbre* ou qualité phonétique | Les timbres<br>sont innombrables. |

De là quatre *ordres* de phénomènes.

14. — Nous appelons *ordres* l'ensemble des lois qui règlent l'emploi de la durée, de la dynamie, de la mélodie et du timbre.

1° *L'ordre quantitatif* comprend tous les phénomènes de durée, longueur ou brièveté ; c'est le plus important ;

2° *L'ordre dynamique* comprend tous les faits, toutes les manifestations d'intensité, force ou faiblesse, qui sont perçus principalement par le *crescendo* ou le *decrescendo* de la phrase ;

3° *L'ordre mélodique* concerne les intervalles des sons, acuité ou gravité ; les gammes, les systèmes mélodiques ou modes ;

4° *L'ordre phonétique* embrasse, dans la musique instrumentale, toutes les *différences de timbre* des instruments ; dans la musique vocale, les *différences de timbre* des voyelles, dont les combinaisons, les retours (v. g. les rimes) peuvent apporter au rythme un accroissement de charme et de beauté.

15. — *L'acuité ou la gravité* des sons vient de la vitesse des vibrations. Plus les vibrations des corps sonores sont *lentes*, plus le son est *grave ;* au contraire, plus les vibrations sont *rapides*, plus le son est *aigu.*

*L'intensité* croît ou décroît avec l'amplitude des vibrations.

*Le timbre* dépend de la *forme* des vibrations ; chaque timbre donnant à la vibration un contour, une forme particulière.

*Quant à la durée,* elle n'est que la prolongation plus ou moins longue d'un son donné.

16. — L'union intime et harmonieuse de tous ces phénomènes sonores : sons brefs et longs, forts et faibles, aigus et graves, timbres de toutes sortes, successifs ou simultanés, engendre la *Mélodie, la Parole, l'Harmonie* et enfin le *Rythme* sans lequel

toute Mélodie, toute Parole, toute Harmonie demeure matière inerte et morte.

17. — Nous venons de nommer le *Rythme*, c'est qu'en effet, nous devons le dire au risque d'anticiper, il existe, en dehors des quatre ordres énumérés, une série de phénomènes très importants qui constituent un nouvel *ordre*.

Les sons, en tant qu'employés dans le rythme, se distinguent par le rôle qu'ils remplissent dans le *mouvement sonore rythmique;* car bien différente est l'impression qu'ils communiquent selon qu'ils sont placés à l'*élan*, au début du mouvement, ou à sa *fin*, à son *expiration*. On doit donc ajouter aux quatre ordres précédents un cinquième ordre.

5° *L'ordre rythmique proprement dit.* Nous l'appellerions volontiers *cinématique* (κίνησις, mouvement) ou ordre du mouvement rythmique. Ce mot κίνησις entrait presque toujours dans la définition, grecque ou latine, du rythme. Il comprend en effet tous les élans, tous les repos, toutes les ondulations sonores si variées, si vivantes, si expressives de la phrase rythmique.

18. — *Compénétration des cinq ordres de phénomènes; leur distinction est un pur instrument d'analyse.* — Ces divers phénomènes ne sont pas toujours appelés à participer tous ensemble à la formation du rythme; mais quel que soit le nombre de ceux qui entrent dans sa composition, ils s'unissent entre eux, se compénètrent, se perfectionnent mutuellement pour obtenir le but commun : l'œuvre d'art. Seule une analyse de raison peut autoriser la séparation de ce qui, *in concreto*, est inséparable. Ces distinctions sont cependant nécessaires pour le rythmicien : elles nous aideront puissamment dans notre exposition, et, à mesure que les faits *quantitatifs*, *dynamiques*, *mélodiques*, etc., se présenteront, nous assignerons à chacun sa place dans l'*ordre* qui lui convient et sa part active dans le travail commun.

Nous espérons ainsi présenter avec clarté un sujet très complexe en lui-même. C'est du reste à la confusion de ces *ordres* que sont dues principalement les obscurités, les inexactitudes de terminologie, les erreurs qui encombrent les travaux faits sur ce sujet. Les distinctions *d'ordre* seront au lecteur comme un fil conducteur à travers nos recherches sur la genèse du rythme.

# CHAPITRE III.

## LE RYTHME, FORME ET MATIÈRE.

### ARTICLE. 1. — DISTINCTION ENTRE LA MATIÈRE ET LA FORME RYTHMIQUE.

19. — Dès qu'il est question de *Rythme*, il faut bien se pénétrer de la distinction, classique chez les musicistes grecs, entre la *forme* rythmique et la *matière* rythmique.

20. — *Matière*. — Les *sons*, les *paroles* et même les *mouvements du corps* (danse et indications manuelles de l'hégémone), sont les matières malléables qui se prêtent aux différents caprices du rythme. Par eux-mêmes tous ces *substrata* du rythme « n'ont rien de commun avec le rythme, ils sont seulement aptes à recevoir le rythme, lequel leur est donné par un acte libre de l'artiste créateur. » (1)

Le même rythme peut s'appliquer aux sons, aux mots, aux mouvements du corps ; et, au contraire, les mêmes sons, les mêmes mots, les mêmes gestes peuvent recevoir des rythmes très variés.

21. — *Forme*. — *Le Rythme est l'ordonnance du mouvement.* Cette définition résume tout ce que les Anciens en ont dit. (2) Une suite de mouvements sonores — syllabes ou sons — ne suffit pas pour constituer un rythme ; il faut que ces mouvements soient mis en ordre et harmonieusement disposés. Cette ordonnance, cette mise en ordre est la forme même du rythme. Celui-ci dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, il mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes ; il saisit les imperceptibles ondulations des corps sonores, les réunit, les organise en ondulations plus amples, plus variées ; les arrange avec intelligence et goût dans un ordre parfait ; il les informe, les spiritualise en quelque sorte, et leur donne le mouvement, la beauté et la vie. C'est grâce au *Rythme* que tous les phénomènes sonores se présentent à l'oreille avec la convenance, la propor-

(1) Gevaert, op. cit. II, p. 9.

(2) « τῃ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη » Platon, *Leges*, 665, A.

tion, la justesse, qui entraînent, avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du cœur.

22. — *Différentes matières.* — Naturellement il faut au Rythme une *matière* à organiser ; peu lui suffit. Il n'a besoin ni de mélodie, ni de paroles ; un son unique répété plusieurs fois, c'en est assez pour qu'il soit en mesure d'exercer sa puissance organisatrice, unifiante et vivifiante, par exemple, le son du tambour.

*a) Le Son pur*, instrumental ou vocal, répété à l'unisson, est la matière la plus simple, la matière première de l'activité du rythme.

*b) La Mélodie pure* avec ses lignes ondulées de sons aigus et graves est déjà une matière un peu plus compliquée, mais toujours souple et docile, qui n'offre aucune résistance au Rythme ; en se livrant à tous ses caprices, la mélodie lui est un incomparable ornement.

*c) La Parole chantée ou parlée* est une matière moins souple, moins docile. Les mots, par leurs formes arrêtées, résistent parfois au Rythme, ou, du moins, imposent quelques limites à son empire. C'est pourquoi l'union de la Parole et de la Mélodie présente certaines difficultés pratiques et théoriques, de nature à embarrasser compositeur et rythmicien.

*d) L'Harmonie* enfin complète l'ensemble des matières sonores sur lesquelles peut s'exercer l'activité du Rythme. Nous n'aurons à en parler qu'au point de vue de l'accompagnement ; car, dans l'art grégorien, le rôle de l'harmonie se borne à suivre pas à pas la marche mélodique et rythmique des chants de l'Église.

Telles sont les *matières* sur lesquelles s'appuie le *Rythme.*

### ARTICLE 2. — MARCHE À SUIVRE DANS L'ÉTUDE DU RYTHME.

23. — Après cet exposé, on comprendra aisément la citation de M. Vincent d'Indy : « *Le Rythme* est l'élément primordial. On doit le considérer comme antérieur aux autres éléments de la Musique ; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autre manifestation musicale. Bien des peuples ignorent

l'Harmonie, quelques-uns peuvent même ignorer la Mélodie, aucun n'ignore le Rythme. » (1)

24. — Il suit de là :

1° Que l'étude du *Rythme* doit précéder celle de la Mélodie, de la Parole, de l'Harmonie, car ces diverses manifestations de l'art ne sauraient être exposées, analysées, comprises, sans la connaissance préalable des lois rythmiques générales;

2° Que, dans l'étude du Rythme, on aura tout avantage *à procéder du simple au composé.* Plus la matière rythmique sera complexe, plus aussi l'étude du Rythme sera difficile et délicate, à cause de cette complexité même. Plus au contraire la matière sera simple, plus facile sera l'exposition et l'intelligence des principes rythmiques. Le son pur — sans mélodie, sans paroles, à l'unisson — servira d'abord de sujet d'étude.

C'est donc par le Rythme, et *par le Rythme appuyé sur la matière la plus simple et la plus souple, qu'il faut aborder l'étude de la musique grégorienne.*

25. — L'étude du Rythme pur, nu, dépouillé de tous ses ornements mélodiques et oratoires, est d'autant plus nécessaire à notre époque que nombre de musiciens et de métriciens prennent pour des lois absolues du rythme des faits qui n'en sont que des applications spéciales et restreintes à telle langue, à telle espèce de musique. Débrouiller le Rythme de toutes ces matières qui l'enveloppent, l'enlacent et en font méconnaître la vraie nature : c'est le travail qui doit occuper d'abord l'étudiant.

Après qu'on aura reconnu les lois fondamentales du Rythme, on l'étudiera dans ses rapports de plus en plus compliqués avec la Mélodie, avec la Parole, avec l'Harmonie.

Quoique le *Rythme sonore*, celui qui s'adresse à l'ouïe, soit l'objet plus spécial de la présente étude, cependant le *rythme local ou visible*, celui de la danse, celui du chef de chœur qui dessine aux yeux le rythme sonore, ne peut échapper à nos considérations; car ils sont intimement liés l'un à l'autre et tous deux s'éclairent mutuellement.

(1) VINCENT D'INDY. *Cours de Composition Musicale.* Paris, Durand, 1902, pp. 20-21.

## ARTICLE. 3. — ÉNUMÉRATION DES ÉLÉMENTS QUI CONSTITUENT LE RYTHME SONORE.

26. — Avant d'entrer dans l'analyse détaillée de chacun des éléments qui constituent le Rythme, il sera utile de les faire connaître dès à présent, afin que le lecteur puisse se faire une idée du chemin à parcourir.

Les éléments que nous énumérons ci-dessous se retrouvent dans tous les rythmes possibles, ils appartiennent à cette *Rythmique générale* dont nous avons parlé plus haut (n° 6) et, par suite, s'appliquent à l'art grégorien dont ils forment comme la trame.

*a)* Séries d'unités fondamentales ou temps simples; sons, syllabes ;

*b)* Groupement de ces unités en *rythmes élémentaires*, — premier degré dans la formation du rythme ;

*c)* Groupement de ces rythmes élémentaires en *rythmes-incises*, — second degré dans la formation du rythme;

*d)* Groupement de ces rythmes-incises *en rythmes-membres* (*kola*), — troisième degré dans la formation du rythme ;

*e)* Groupement de ces rythmes-membres en *rythmes-phrases*, — quatrième degré du rythme; et s'il y a lieu

*f)* Groupement de ces rythmes-phrases en *pièces musicales.*

27. — Un exemple concret éclaircira l'ensemble et les détails de cette construction rythmique à cinq ou six étages. Chaque syllabe vaut pour une unité.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Rythme-phrase, $4^{e}$ degré. | | | | | | |
| Rythme membre, $3^{e}$ degré. | | | | Rythme membre, $3^{e}$ degré. | | |
| R. incise, $2^{e}$ degré. | | R. incise, $2^{e}$ degré. | | R. inc. $2^{e}$ deg. | R. incise, $2^{e}$ degré. | |
| R. élem. $1^{er}$ degr. | R. élem. $1^{er}$ degr | R. élem. $1^{er}$ degr. | R. élem. $1^{er}$ degr. | R. élem. $1^{er}$ degr. | R. élem. $1^{er}$ degr. | R. élem. $1^{er}$ degr. |
| Cantáte | Dómino | cánticum | nóvum : | laus éius | ab extrémis | térrae. |

# CHAPITRE IV.

## LE TEMPS RYTHMIQUE.

### ARTICLE 1. — LE TEMPS SIMPLE.

28. — *Ictus individuel.* — Représentons le silencieux écoulement du Temps par une ligne continue, de longueur indéfinie :




*Fig. 1*

Un *coup* (*ictus*) de baguette sur un tambour, un *coup* de sifflet, un *coup* de langue dans un instrument à vent, un *coup* de doigt sur la touche d'un piano, un *coup* de glotte pour l'émission d'une syllabe, etc., etc. ; tous ces *coups* ou *ictus* ont le pouvoir de diviser cette ligne du Temps en deux grandes parties : tout ce qui précède le *son*, l'*ictus;* tout ce qui le suit. Nous représentons ce coup, cet ictus sonore par une croche ou une note carrée grégorienne :




*Fig. 2*

Voilà une première perception auditive du mouvement sonore et de la division du temps.

29. — *Répétition de cet ictus.* — Si, après avoir frappé cet ictus sur l'harmonium, vous maintenez le doigt sur la touche, le son se prolonge indéfiniment, et le temps rempli par cette note se trouve de nouveau indivisé, insaisissable dans son écoulement ; c'est un interminable point d'orgue :




*Fig. 3*

La ligne ondulée indique la vibration indéfinie du son.

Il faut donc, pour rendre le Temps appréciable, renouveler l'*ictus* et introduire dans cette ondulation prolongée de nouvelles divisions. Ces ictus ne doivent être :

*ni trop éloignés* les uns des autres : nous ne pourrions les mesurer ;

*ni trop rapprochés*, comme des roulements de tambour, ou des crépitations continues de sonnettes électriques : nous ne pourrions les distinguer.

Ils doivent être répétés de telle sorte que la sensation du premier coup ne soit pas encore évanouie qu'un second coup, puis un troisième, un quatrième, vienne successivement la renouveler et comme *marquer le temps* à l'horloge de nos sens, à l'instar de l'aiguille à seconde sur une montre bien réglée.

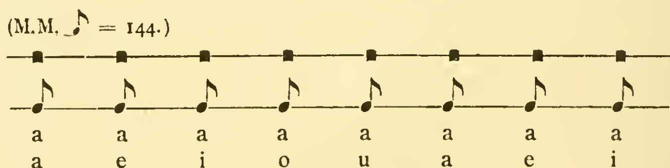


*Fig. 4*

30. — *Nom et puissance de ces ictus. — Ictus individuels.* — A ces ictus nous donnons le nom d'*individuels*, parce que leur effet ne va pas au delà de ce résultat : produire une série d'*individualités sonores*, — sons, notes, syllabes, — demeurant indépendantes les unes des autres, juxtaposées, sans autre lien entre elles que celui de leur succession. Ces ictus donnent à chaque note son existence, son *individualité*, rien de plus. Il était nécessaire de les étiqueter soigneusement afin de les distinguer des *ictus rythmiques* dont on parlera plus tard.

31. — *Temps premier* ou *temps simple.* — Le temps qui, dans les conditions ci-dessus énoncées, s'écoule d'un ictus à l'autre, d'une note à l'autre, reçoit le nom de *temps premier* ou *temps simple.* C'est l'unité, l'atome temporel, base de tout le corps rythmique; l'étalon, norme et règle des autres unités dans tout l'ensemble rythmique.

32. — *Durée du temps simple.* — La durée du temps simple n'a rien d'absolu; elle dépend du mouvement général de la phrase, du caractère du morceau. Dans la musique moderne, cette

durée subit de notables changements ; mais, dans le chant grégorien, objet précis de nos études, la parole chantée qui l'accompagne toujours peut aider à en fixer la valeur ordinaire et moyenne. Là, le temps premier équivaut à la durée normale d'une syllabe brève latine dans le langage métrique (poésie ou prose) ; et d'une syllabe ordinaire dans le langage rythmique ou tonique.

33. — *Indivisibilité du temps simple en musique grégorienne.* — Le temps simple est divisible ou indivisible selon les époques et les différents genres de musique ou de langage. L'art moderne divise et subdivise le temps premier, une croche par exemple, en doubles croches, en triples, en quadruples croches :



*Fig. 5*

Rien de semblable dans la rythmique grégorienne.

Le temps *simple* y est indivisible, c'est-à-dire que sa durée normale, une fois déterminée, ne peut être divisée en durée plus courte, pas plus, d'ailleurs, que la syllabe latine qui lui sert d'appui et de règle.

34. — *Temps simple condensé.* — A la vérité, le temps simple peut, dans le cours mélodique et rythmique d'une phrase, *se réduire* légèrement, mais sans se subdiviser.

35. — *Temps simple élargi.* — Il peut encore, dans les mêmes circonstances, *s'élargir* un peu, mais sans remplir l'espace de deux temps. Nous le notons :

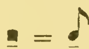


*Fig. 6*

36. — Le temps simple peut

se doubler :



*Fig. 7*

se tripler :



*Fig. 8*

mais alors il devient *temps composé.*

### ARTICLE 2. — LE TEMPS COMPOSÉ.

37. — *Le temps est simple* lorsqu'il n'a qu'une seule note simple.

*Le temps est composé* lorsqu'il comprend deux ou trois unités simples.

Le temps composé est *binaire* ou *ternaire.*

38. — Le temps composé binaire a deux formes :

*a*) La forme *distincte* dans laquelle les deux temps sont exprimés séparément par deux ictus individuels.

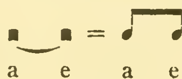
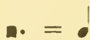


*Fig. 9*

*b*) La forme *contractée* dans laquelle les deux notes sont fondues en une seule qui dure deux temps simples.


*Fig. 10*

Le point après une note de plain-chant double sa durée.

39. — Le temps composé *ternaire* a trois formes *régulières* :

*a*) La forme *distincte :*



*Fig. 11*

*b*) La forme *contractée :*



*Fig. 12*

*c*) La forme *mixte :*

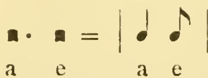


*Fig. 13*

Le renversement de la forme précédente :

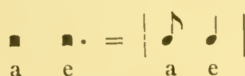


*Fig. 14*

n'est pas admis en rythmique grégorienne. Nous en dirons la raison plus loin.

40. — *Durée du temps composé.* — Le temps binaire, distinct ou contracté, vaut deux temps simples.

Le temps ternaire, distinct, contracté ou mixte, vaut trois temps simples.

Comme le temps simple, le temps composé peut être légèrement *condensé* ou *élargi* dans le cours d'une phrase mélodique, mais jamais il n'est réduit à la valeur d'un temps simple.

41. — *Le temps composé vaut pour un seul temps rythmique.* — Bien que le temps *composé* soit deux ou trois fois plus long que le *temps simple*, il ne compte cependant, dans l'organisation rythmique, que pour *un temps rythmique.*

Nous verrons plus loin comment se forme le *temps composé.* Cette formation ne peut être expliquée que par une connaissance exacte des principes rythmiques ; car cette formation est due au seul rythme.

43. — *Pas de temps composé au delà de trois notes.* — Les groupements de quatre, cinq notes et plus doivent être subdivisés en temps simples ou temps composés binaires ou ternaires. Il n'y a pas de temps composés au delà de trois notes en chant grégorien. Un groupe de quatre notes


*Fig. 15*

s'analyse de l'une des trois manières suivantes :

A  B 

C 

*Fig. 16*

De même pour les groupes plus longs.

Encore ici les principes de rythmique peuvent seuls nous expliquer pourquoi les temps composés sont seulement binaires ou ternaires.

44. — Par exception, dans le cours d'une phrase quatre notes ou temps peuvent être condensés en trois temps.

45. — *Ictus du temps composé rythmique.* — Dans un temps composé binaire ♩ ou ternaire *contracté* ♩. il n'y a qu'un *ictus ;* car il n'y a qu'une note : l'ictus individuel du deuxième et du troisième temps s'est fondu dans le premier temps.

Un temps composé a autant d'*ictus individuels* qu'il y a de notes exprimées. Ainsi :

*a*) Un temps composé ternaire distinct ♫♪ a trois ictus individuels ;

*b*) Un temps composé ternaire mixte ♩ ♪ a deux ictus individuels ;

*c*) Un temps composé ternaire contracté ♩. n'en a qu'un.

Mais chaque temps composé, *en tant que composé*, a son ictus de groupe, son ictus *rythmique*, puisque chaque temps composé est un temps rythmique. *Cet ictus rythmique de groupe se place en principe sur la première note du temps composé*(1).

46. — La notion du *temps rythmique simple* ou *composé* est la première qu'il soit nécessaire de connaître pour arriver à la connaissance du rythme.

Il faut maintenant arriver au Rythme, et d'abord au *Rythme élémentaire.* (cf. 26 *b* ci-dessus).

(1) De la nature de cet ictus je ne dis rien ici. Pour la comprendre, il faut connaître la mission délicate de cet appui, de ce touchement, dans le rythme. Il nous suffit pour le moment, de savoir qu'il y a *ictus*, *appui*, *touchement rythmique* — fort ou faible, peu importe — sur la première note des temps composés. Tout exercice sur ce sujet est à présent inutile et pourrait induire en erreur.

# CHAPITRE V.

## RYTHMES SIMPLES OU ÉLÉMENTAIRES.

### ARTICLE 1. — LE RYTHME EST UNE SYNTHÈSE.

47. — *Stérilité d'une série d'unités simples pour la production du rythme.* — Une série d'unités simples, d'ictus individuels, isolés, égaux en durée, en intensité, ne saurait constituer un rythme. Chaque son est identique à celui qui précède, identique à celui qui suit. Entre eux, aucun rapport, aucune relation ; ils sont là juxtaposés, sans attraction l'un vers l'autre, sans âme, sans vie, sans rythme : ce n'est qu'une poussière de sons. L'ictus individuel a épuisé son activité dans la création du temps premier. Un fait nouveau est nécessaire pour la production du rythme.

48. — *La construction du rythme est une opération synthétique, un effort constant vers la synthèse.* — Le rythme ne consiste ni dans la division, ni dans la froide juxtaposition d'éléments sonores isolés. Il est l'art des mouvements bien ordonnés : *musica ars bene movendi,* (S. Aug.) ; il est une reconstitution synthétique, large et harmonieuse, des moments au moyen desquels nous divisons et apprécions l'écoulement du temps. Or, toute belle ordonnance de mouvements suppose une coordination, une dépendance mutuelle qui établisse entre eux des rapports étroits de convenance et de proportion.

49. — La première opération qui conduit à la connaissance du rythme a été une opération d'analyse — production des temps simples isolés ; — celles qui restent à faire, au contraire, se résument en un mot : unité ; *efforts constants, par tous les moyens propres à la musique, vers la synthèse, vers l'unité.*

50. — Nous le savons : pour beaucoup le rythme apparaît comme « la proportion dans les divisions ». Cela est vrai, mais les poètes, les orateurs, les musiciens nous comprendront quand nous

dirons que le rythme est un effort général, constant, vers l'union intime, chaude et active de tous les éléments participant à sa vie, à ce point que les rythmes secondaires ou élémentaires perdront souvent leur être individuel pour se fondre dans les grands rythmes de la phrase. « L'important est la fusion et non la distinction » (1).

51. — Sans doute, il faudra distinguer les phrases, les membres de phrase, les incises, établir entre ces divisions une harmonieuse proportion ; mais l'artiste qui se bornerait à ces distinctions, si bien proportionnées soient-elles, n'atteindrait pas le but. Il faut aller au delà : il faut, tout en maintenant les distinctions, tendre à les unir, à les relier, et à faire de toutes une grande, une seule entité rythmique. L'*unité*, voilà le but.

52. — Quels seront les facteurs de cette unité ?

*a*) Tous les phénomènes qui accompagnent les sons, et aussi les relations multiples qui s'établissent entre eux ; car le rythme *musical* ne peut s'établir que sur quelque chose de musical. Ce sont les éléments objectifs ;

*b*) *Les facultés* rythmiques, physiques et morales, passives et actives, de tout notre être : ce sont les éléments subjectifs.

53. — *Les sons.* — Il ne faut pas chercher ailleurs que dans les sons et leurs *qualités les éléments du rythme : durée*, *force*, *mélodie*, *timbre*, *harmonie*, *tels sont les agents qui produisent le rythme :* en premier lieu la *durée* et la *force*, parce qu'elles suffisent à la formation du rythme. Dans la première partie de ce travail, ces deux ordres seuls sont en vue.

54. — *Nos propres facultés rythmiques.* — Tous ces éléments sonores ont une réalité objective ; mais ils ne serviraient à rien, si nous n'avions en nous-mêmes les facultés *physiques*, *intellectuelles*, *esthétiques*, qui nous font percevoir, juger, apprécier et goûter le rythme ; plus encore, des facultés qui nous permettent de créer subjectivement des rythmes, qui objectivement n'existent pas. En effet, nous possédons en nous-mêmes le Rythme à l'état vivant. La vie qui est en nous et s'écoule dans le *Temps*, se manifeste par une suite de *mouvements ordonnés avec une admi-*

(1) HUGO RIEMANN, *Musik Dynamik*... p. 98.

*rable régularité.* Le battement du pouls, les pulsations du cœur, la respiration à trois temps, la marche binaire de l'homme sont autant de faits physiologiques qui révèlent en nous l'existence constante d'un rythme spontané et vivant.

Mais notre intelligence elle-même n'est-elle pas rythmée, pour ainsi dire, par les lois harmonieuses de la logique et du raisonnement ?

55. — Ce rythme intérieur, à la fois physique et spirituel, est si puissant, qu'il peut soumettre à ses lois tout ce qui frappe nos sens. Nous rythmons en nous-mêmes les sons, les bruits qui parviennent à notre oreille dépouillés de tout rythme ; par exemple, le tic-tac d'un moulin, le bruit d'un balancier, les oscillations du métronome, etc...

Dans tous ces cas, les sons tombent dans notre oreille un à un, divisés, sans cohésion d'aucune sorte ; nous ne percevons qu'une suite indéfinie d'unités. Mais grâce à cette puissance rythmique qui vit en nous, nous avons la faculté de grouper ces sons, comme nous le voulons, par deux, par trois unités ; nous leur supposons ce qui leur manque objectivement : la durée, la force, l'élan et le repos, tout ce qui fait le mouvement rythmique.

Cette aptitude développée par l'éducation est à la base de toutes nos impressions rythmiques. Les rythmes extérieurs et objectifs qui s'emparent de notre âme, de tout notre être, ne font que se substituer à notre rythme intime, à moins qu'ils n'en soient la simple continuation. C'est à cette association des rythmes objectifs et de nos facultés intimes que revient la création du rythme sonore.

56. — Il va de soi que cette aptitude naturelle, innée, ne peut suppléer à l'absence de rythme objectif. Il fallait la signaler comme la base de toute impression rythmique, perçue par notre sentiment. Il n'est pas impossible toutefois d'entrevoir certains cas, où, exceptionnellement, l'oreille, le sens rythmique, usant de son pouvoir subjectif, précise le rythme indécis et flottant de certains passages des mélodies grégoriennes. (1)

(1) Sur le Mouvement sonore, sur sa perception, sur le rythme purement subjectif, cf. P. SOURIAU : *L'Esthétique du Mouvement*, p. 316. Félix Alcan, Paris.

## ARTICLE 2. — LE RYTHME ET LA DURÉE DES SONS.

### ORDRE QUANTITATIF.

### § 1. — Le Rythme inégal ou iambique.

*L'Élan et le Repos.*

57. — Il faut nécessairement au moins deux ictus individuels — égaux ou inégaux en *durée* — pour former le plus petit rythme possible; une seule longue de deux ou trois temps simples ne peut donner naissance à un rythme.

58. — Voici une série de sons inégaux en durée :

(M.M. ♪ = ■ = 132.)

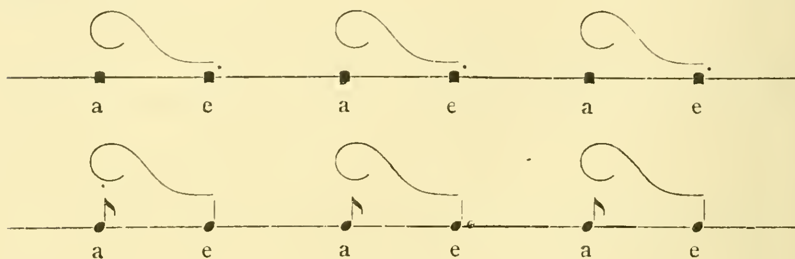



*Fig. 20*

Nous disons en *durée*, car, pour le moment, il n'est pas question de *force*. Le rôle de la *force* dans l'organisation du rythme sera expliquée plus loin; la *durée* seule est *en cause dans ce chapitre.* Il ne faut pas s'embarrasser de deux notions à la fois sous peine de confusion et d'erreur.

Chantons notre série inégale (1); (fig. 20) aussitôt s'éveille en

(1) Ici le maître fera chanter à l'élève la série des notes sur telles voyelles ou syllabes qu'il lui plaira (mais *pas de mots*) et sur le ton qui conviendra le mieux à la voix de l'élève, à l'unisson. Il lèvera vivement la main sur la brève et l'abaissera sur la longue en suivant le tracé graphique de la courbe.

Nous avons groupé à la fin de cette première partie, dans un chapitre spécial intitulé *Chironomie du Mouvement Rythmique*, toutes les règles concernant les gestes manuels par lesquels le directeur d'un chœur grégorien peut indiquer le rythme et conduire ses chanteurs. Le maître devra au plus tôt se bien pénétrer de ces principes, afin de les faire connaître à ses élèves. Chaque exemple, chaque exercice sera toujours accompagné d'une courbe plus

nous le sentiment très net *qu'une relation intime s'établit entre la brève et la longue.*

59. — Quelle est cette relation ?

La *brève* paraît un début, un point de départ, un élan ; elle semble animée, vivante ; *elle est en mouvement.*

La *longue*, au contraire, paraît une fin, une arrivée, une cadence ou chute ; *elle est un arrêt, un repos ;* repos *provisoire* pour les deux premières longues, *définitif* pour la dernière.

60. — Point n'est besoin de texte, de vieux parchemin, pour nous enseigner cette vérité : elle est en nous ; et le sauvage sans culture, lui-même, ne peut pas l'ignorer, ne pas la sentir.

C'est le rythme et le mouvement iambique, rythme primordial et naturel, composé d'une brève (◡) et d'une longue (—). « L'iambe, dit Aristote, (*Rhét.* III, 8.) est le discours ordinaire, et c'est naturellement en iambes que l'on s'exprime. »

61. — Point n'est besoin de barre de mesure ; la musique moderne écrit ce rythme de la façon suivante :



*Fig. 21*

Et ce sentiment d'élan et d'arrêt sera d'autant plus vif que la note brève sera elle-même plus rapide. Par exemple, en musique moderne :




*ou*




*Fig. 22*

ou moins compliquée, représentant graphiquement le rythme. La main de l'élève devra toujours en chantant reproduire cette courbe. Il s'habituera ainsi peu à peu à dessiner le *rythme*, comme l'élève, en musique moderne, s'habitue à battre la mesure.

Il va sans dire que, pour l'exécution des exemples, nous supposons connus de l'élève les premiers principes de l'attaque du son, de la pose de la voix, etc. Pour l'étude de ces principes nous renvoyons le lecteur aux traités spéciaux, ou à notre *Solfège* qui sera publié après le présent ouvrage.

Le rythme chevauche donc sur les mesures et il faut se faire une véritable violence pour chanter :



*Fig. 23*

et plus de violence encore pour la formule suivante :



*Fig. 24*

62. — Le signe rythmique , à l'instar de la liaison dans la musique moderne, indique l'union intime qui doit exister entre l'élan et le repos de chaque rythme. Nous y avons ajouté la boucle du début pour signifier l'élan qui caractérise cette partie du mouvement rythmique.

63. — Or, si l'on a bien compris, bien *expérimenté surtout*, ce mouvement d'élan et de repos, on a pénétré l'essence du rythme. Ces *élans* suivis de *repos*, de *chutes*, de *cadences*, cette marche de la voix; cette ondulation sonore que nous sentons en nous-memes, que nous comprenons, cette relation harmonieuse, vivante, qui s'établit entre les notes brèves et longues dès que nous chantons, cette suite de notes inégales, voilà le *Rythme* dans sa notion foncière et primordiale.

Grâce à lui, deux notes naguère isolées, sans relations entre elles, ne font plus qu'une entité, qu'un mouvement rythmique : premier effet synthétique que nous voyons produire au rythme. C'est le rythme au premier degré, le rythme simple ou élémentaire.

64. — Remarquons-le bien; la différence de quantité, de longueur, entre les deux notes a seule suffi pour produire le mouvement rythmique, sans le secours ni de la *force*, ni de la *mélodie*. Ces nouveaux éléments, lorsque nous les emploierons, auront pour fonction de renforcer, de rendre plus sensibles, plus

intelligibles et plus agréables les mouvements d'élan et de repos, mais ils ne sont pas nécessaires à leur fonctionnement (1).

65. — Le rythme *simple* ou *élémentaire ternaire* se compose d'*un seul mouvement rythmique* comprenant un seul élan et un seul repos :

le premier temps à l'élan,
le deuxième et le troisième temps au repos :

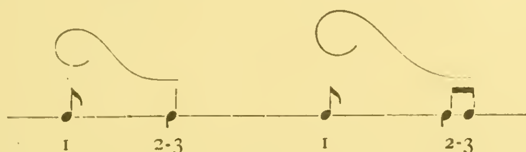



*Fig. 25*

Dans les séries de notes brèves et longues (fig. 20-21-22, 26-27) il y a donc autant de *rythmes simples* qu'il y a d'élans et de repos, deux dans la figure 25, et trois dans les figures 20-21-24, 26-27.

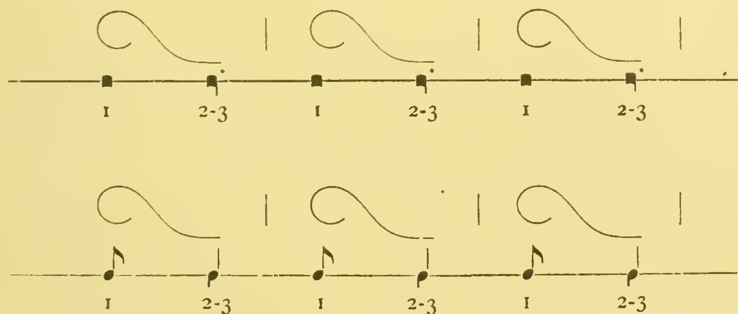



*Fig. 26*

(1) Il y a longtemps que l'importance de la longue comme valeur finale des rythmes a été signalée. Aristote nous a dit déjà que l'iambe, une brève et une longue, est le rythme ordinaire du discours. Voici un autre texte non moins curieux. : « La forme péon ( ᴗ ᴗ ᴗ —, cĕlĕrĭtās) est apte à terminer la phrase, au lieu qu'une syllabe brève, à raison de sa faiblesse, rend la phrase mutilée et boiteuse. *C'est donc sur une longue* que la phrase se reposera, pour que la fin en soit sensible, non seulement en vertu de la volonté de celui qui écrit, ni en vertu d'une indication graphique matérielle (le point), mais en vertu du rythme qui en est l'achèvement. » Cf. Aristote. *Rhét.* III, 8.

66. — *Stanguette.* — Nous séparons chaque rythme par une petite stanguette (1).

67. — *Episème.* — De plus nous indiquons la cadence, la fin, le repos de chaque rythme par un petit trait, épisème (ἐπίσημα) ajouté à la note qui reçoit ce repos.

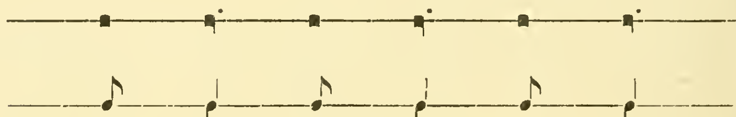


*Fig. 27*

68. — Quand nous parlons d'*élan* et de *repos*, il ne faut pas croire qu'il n'y a là qu'une manière de dire, qu'un procédé quelconque, commode à la vérité pour expliquer le rythme, ou diriger un chœur, par le levé et le baissé de la main, mais qu'on peut accepter ou écarter à volonté sous le prétexte qu'il ne répondrait à rien d'objectif. Non, le phénomène sonore renfermé sous ces mots *élan*, *repos*, est aussi objectif, aussi réel que l'acuité, la force, le timbre, la durée des sons.

69. — La confusion entre le mouvement rythmique lui-même, objectif ou subjectif, d'une part, et, de l'autre, les procédés que nous inventons pour l'exprimer ou le figurer, mots ou notations, doit être soigneusement évitée.

Sans doute, lorsque nous parlons de hauteur, d'acuité, de force, etc... les expressions employées sont métaphoriques, symboliques; elles le sont exactement au même titre lorsque nous parlons de *mouvement* rythmique, d'*élan* et de *repos*. Notre langage n'est tel que parce que les sons et leurs qualités, y compris le mouvement rythmique, ne peuvent être directement ni représentés, ni exprimés, à cause de leur nature impalpable, invisible. Il faut avoir recours à des *symboles;* c'est ce que le langage a fait dans tous ces cas (2).

(1) On ne doit pas confondre cette stanguette avec la barre de mesure de la musique moderne. En musique les rythmes chevauchent sur les mesures, comme on a pu le comprendre dans l'exemple cité plus haut. — fig. 21 —

(2) Cf. *Paléogr. Mus.* I, 98; VII. 193.

Mais ce recours à l'image empruntée n'enlève rien à la réalité des caractères distinctifs des sons : changer, dans une mélodie, une note grave en une note aigüe, ou vice versa, c'est la bouleverser ; de même, changer dans une mélodie la place régulière des *élans* et des *repos*, ou pour parler à la manière moderne, la place des *levés* et des *frappés*, c'est encore la bouleverser. Reculez ou avancez les barres de mesure dans une pièce de Beethoven, de Mozart, de Wagner, tout sera saccagé. Rien donc de plus réel que l'élan et le repos des sons.

70. — *L'ictus rythmique, sa place.* — Dans *un rythme simple* il y a autant d'ictus *individuels* qu'il y a de notes exprimées distinctement. Ici, il y en a deux, mais il n'y a qu'un ictus *rythmique. Cet ictus du rythme* se trouve au point *d'arrivée* du rythme, sur la note de *repos*, 2. Le premier ictus individuel, 1, se trouvant au *levé*, est considéré comme n'ayant pas *d'ictus* dans l'entité rythmique. Il reste simplement ictus *individuel*, mais, tout en entrant dans le rythme, il n'est pas l'ictus du *mouvement rythmique.*

1 2-3

*Fig. 28*

*Ce qui caractérise essentiellement l'ictus rythmique, c'est qu'il se trouve toujours au point d'arrivée, d'appui, de repos, d'un rythme simple* (1).

71. — *L'ictus rythmique, sa nature.* — Les ictus rythmiques sont les *temps porteurs* du rythme (2).

L'ictus, le touchement, l'appui rythmique, — tous ces termes sont également bons pour le désigner — n'est pas nécessairement un temps fort, c'est seulement le point où le rythme se pose ou s'appuie, pour reprendre sa marche ou la terminer. L'oreille et le sentiment le distinguent à ce seul caractère d'arrivée, d'appui, de repos. Rien de plus : il ne s'agit pas encore de force ou de faiblesse. Ne confondons pas les phénomènes *quantitatifs* et *rythmiques*, que nous expliquons en ce moment, avec les phénomènes *dynamiques* dont nous parlerons bientôt.

(1) Afin d'écarter toute équivoque et de donner à notre enseignement la clarté requise, nous marquons, dans les premières pages de cet ouvrage, au moyen de l'*épisème*, *tous* les ictus rythmiques. Plus loin, lorsque le lecteur se sera suffisamment familiarisé avec la théorie du rythme grégorien, nous supprimerons ceux dont l'usage n'offre aucune difficulté, pour employer seulement ceux qui sont marqués dans nos éditions liturgiques rythmées.

(2) L'ictus rythmique correspond au temps frappé de la musique moderne.

### § 2. — Rythme égal ou spondaïque.

72. — Le mot *spondaïque* est pris ici dans le sens de rythme de deux sons égaux en durée. Voici une suite de sons égaux ; comment les rythmer ?

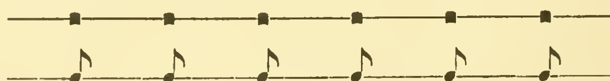


*Fig. 29*

Il faut leur appliquer les principes qui ont été déjà décrits donner de la vie, de l'animation, de l'élan, du mouvement au premier temps, et au second un allongement, si minime soit-il, ou au moins le sentiment d'un temps de repos provisoire, d'un simple temps d'appui.

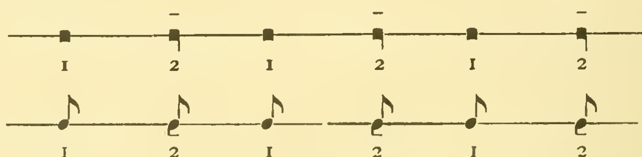



*Fig. 30*

en musique :

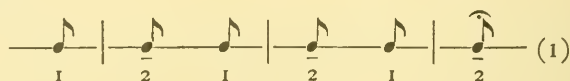



*Fig. 31*

73. — L'ictus rythmique devient ainsi, sinon le temps de repos définitif, du moins le temps d'appui, de touchement du rythme. Celui-ci ne s'arrête pas, mais on sent que c'est là qu'il pourrait s'arrêter, et c'est là que, de fait, au dernier temps il suspend sa marche.

74. — Le rythme égal n'est donc que la réduction du rythme inégal ternaire, rythme primordial et naturel.

75. — En résumé, dans le rythme naturel, au *temps levé* appartient la *brièveté ;* au *temps baissé* appartient la *longueur.*

(1) Les barres de mesure sont inconnues au plain-chant; lorsque nous les écrivons, c'est uniquement comme un moyen de démonstration afin de nous faire mieux comprendre des musiciens modernes.

Dans un rythme ternaire, iambique, il y a *un* temps à l'*élan*, *deux* temps au *repos*.

Dans un rythme égal, spondaïque, il y a *un* temps à l'*élan*, et au repos, *un* temps très légèrement élargi ou marqué d'un simple appui.

76. — Les rythmes primitifs ou *élémentaires* se réduisent donc à deux :

Rythmes *spondaïques* à *temps égaux* :

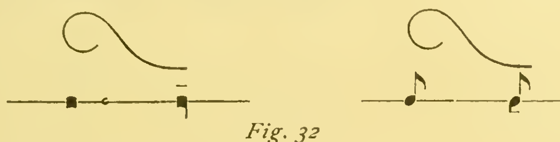


*Fig. 32*

Rythmes *iambiques* à *temps inégaux* :

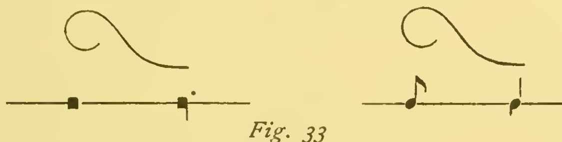


*Fig. 33*

Les autres sortes de rythmes, quels qu'ils soient, ne diffèrent de ces rythmes fondamentaux que par l'écriture et sont réductibles à ces deux formes.

77. — La théorie du rythme ainsi comprise est d'une extrême simplicité, et il est très facile, son principe une fois connu, de se rendre compte de la construction des périodes musicales, même dans les cas où l'ordonnance régulière des élans et des repos est le plus troublée et le plus complexe, ce qui est fréquent dans la musique palestrinienne et surtout dans la moderne, mais ne se présente jamais dans la cantilène grégorienne.

## § 3. — Réduction de ces deux motifs rythmiques à un principe unique : l'élan et le repos.

78. — Il est possible de pousser plus loin encore la simplification du rythme. Les types primitifs (*Fig. 34*) et (*Fig. 35*) doivent être réduits à un principe simple et unique. Ces deux

motifs ne sont que deux variations d'une seule et même forme fondamentale : *élan-repos.*

Ce *mouvement unique* avec son début et sa fin, son *élan* et son *repos*, (1) est l'élément essentiel et en même temps le moins *matériel* du rythme ; par suite le plus difficile, non pas à saisir, mais à expliquer. Il est la *forme*, *l'âme* du rythme ; il est le rythme lui-même. La *force* ne servira qu'à le compléter, à l'affermir, à l'embellir ; la *mélodie* ne sera rien sans lui, et l'*harmonie* elle-même devra le suivre et marcher pas à pas avec lui.

Voilà enfin mis à nu et dans toute sa simplicité le fondement sur lequel repose le rythme ; rythme de toutes espèces —, instrumental, vocal, poétique, oratoire, orchestique — ; rythme de tous pays, de tous temps, car ce fondement repose sur la nature humaine.

## § 4. — Corollaires.

79. — De ce principe fondamental du *mouvement rythmique* découlent plusieurs corollaires importants.

80. — *a*) *La longueur d'un son* — note ou syllabe — est, dans le mouvement naturel du rythme, le signe de la fin des rythmes.

(1) M. H. Riemann à propos de ces expressions nous dit : " Dom Mocquereau... hat meine Termini „ schwer " und „ leicht " mit „ lourd " und „ léger " wörtlich übersetzt, dafür aber im Verlauf seiner eigenen Darstellung die zweifellos viel besseren, élan (für Auftakt) und repos (für Schwerpunkt) substituiert (S. 172), auf die ihn die antiken Termini Arsis et Thesis (Hebung und Senkung [Aufsetzen] des Fusses) gebracht haben. Elan und repos sind noch viel universeller und philosophisch tiefgründiger, da sie zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Elemente in dieser Folge : élan-repos selbstverständlich machen und die gegenteilige Bezeichnung direkt naturwidrig erscheinen lassen. Cf. *Die Musik.* an. 1903-1904, cahier 15, p. 159. *Ein Kapitel vom Rhythmus.*

C'est-à-dire : Dom Mocquereau... a traduit littéralement mes termes *schwer* et *leicht* par *lourd* et *léger*, mais dans le cours de sa propre exposition il y a substitué, ceux, assurément bien meilleurs, d'*élan* (pour Auftakt) et de *repos* (pour Schwerpunkt), expressions qui lui ont été suggérées par les termes antiques d'*arsis* et de *thésis* (élévation et abaissement (pose) du pied.) *Élan* et *repos* sont des termes beaucoup plus universels et ont une portée philosophique beaucoup plus grande, puisque tout à la fois ils font comprendre d'eux-mêmes quelle est la corrélation des deux éléments quand on les a fait suivre dans cet ordre : *élan-repos*, et montrent que si l'on intervertit les termes, on obtient un résultat contre nature. "

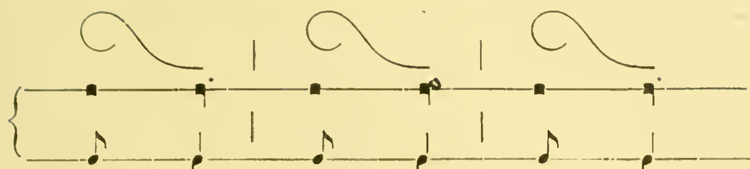


*Fig. 36*

81. — *b*) *Union indissoluble de l'élan et du repos.* — « Pour avoir une intelligence exacte du rythme, il faut observer que le mouvement qui compose un rythme est *un*. Si on parle de deux temps, l'*arsis* (élan) et la *thésis* (repos) (1), ce n'est pas qu'on puisse les séparer. Il n'y a là que deux phases d'un mouvement *un* et *indivisible*, qui, s'il n'est pas tel, devient incomplet et avorté. Il faut donc, en théorie comme en pratique, veiller toujours à la continuité du mouvement rythmique qui fait son unité (2).

Tout doit tendre à faire ressortir cette unité intrinsèque. « Il est nécessaire... que ces deux parties, l'arsis et la thésis (l'élan et le repos) s'appellent l'une l'autre, conduisent la voix de l'une sur l'autre, en sorte que la seconde arrive comme la suite de la première » en la même sorte que le repos est la suite nécessaire du mouvement.

82. — *c*) *La thésis ou repos clôt le rythme élémentaire et tous les rythmes parfaits.* Rien n'est plus clair pour les petits motifs rythmiques :



*Fig. 37*

Et, si à ce premier rythme élémentaire, succède un autre rythme de même nature, de nouveau la thésis, le temps de *repos* de ce second rythme lui sert de conclusion, et ainsi de suite pour les incises, les membres de phrase, les périodes, qui toutes se

(1) Sur ces expressions arsis et thésis, Cf. plus loin n° 169 et ss.

(2) Cf. R. P. Lhoumeau, *Rythme du Chant Grégorien*, p. 85.

terminent régulièrement *sur la thésis*, c'est-à-dire sur la note de repos :

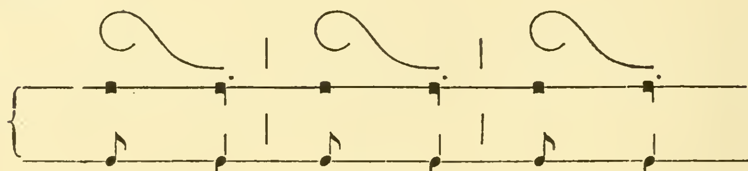


*Fig. 38*

Le repos, l'arrêt — *mora ultimæ vocis* — est l'un des éléments les plus importants du rythme. Un discours, une pièce musicale sans repos manque de rythme. Ce qui n'a pas de terminaison est désagréable. Or il n'y a de repos que sur la thésis (1).

83. — Règle fondamentale : AU TEMPS DE REPOS, À LA THÉSIS APPARTIENT UNIQUEMENT, DANS LE RYTHME NATUREL, DE FERMER LES INCISES, LES MEMBRES DE PHRASE ET LES PHRASES.

Les mots *élan* et *repos*, arsis et thésis, sont tellement clairs, ils représentent si parfaitement la réalité à la fois objective et subjective, qu'il serait à peine nécessaire de formuler cette règle, si l'oubli presque général de la nature intime du rythme ne nous forçait à l'expliquer jusque dans ses parties les plus simples, les plus indiscutables.

84. — *d) Le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires. — A pas binaires :* rien de plus naturel, puisque, après un premier ictus ou *appui*, il faut nécessairement un nouvel élan pour aboutir à un nouvel appui ; deux *ictus rythmiques* ne peuvent pas se suivre immédiatement :
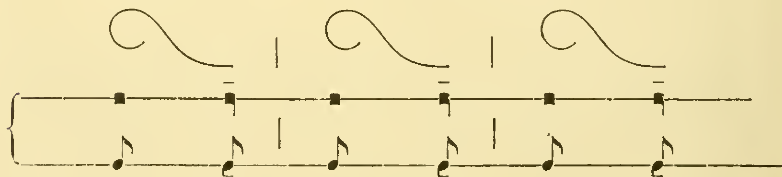


*Fig. 39*

(1) Cf. ARISTOTE, *Rhét.*, III, 8.

Et ainsi de suite de deux en deux unités.

*A pas ternaires :* La marche rythmique ternaire

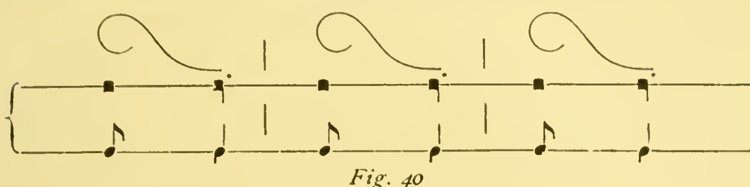


*Fig. 40*

peut être considérée comme une dilatation du rythme binaire. Ainsi que le fait remarquer M. H. Riemann (*Dictionnaire de musique*, au mot *métrique*), le motif A n'est

*Fig. 41*

qu'une modification en somme légère de B

*Fig. 42*

En effet, la dernière note du rythme binaire, avons-nous dit, est un appui, une arrivée, un *repos*. Or, ce repos, même *provisoire*, a toujours une tendance à s'allonger ; de là un certain élargissement de la note ou syllabe qui sert d'appui. Le rythme A n'est qu'une sorte de régularisation quasi mathématique de la marche, l'augmentation irrationnelle de la durée (rythme B) étant logiquement organisée de la façon la plus simple qu'on puisse imaginer, par l'addition d'un temps à la thésis.

85. — *e) Le rythme peut adopter comme il lui plaît :*

1° Une marche régulièrement binaire ; } c'est la forme
2° Une marche régulièrement ternaire ; } *mesurée*

3° Une marche mixte et *libre* dans laquelle se succèdent dans un mélange harmonieux les rythmes binaires et les rythmes ternaires.

86. — Tous ces rythmes sont dans la nature. La marche de l'homme est binaire ; sa respiration est ternaire. Quant au rythme mixte et libre, il est partout autour de nous ; c'est même l'état ordinaire des mouvements rythmiques dans les éléments. Les ondulations sonores et visibles des flots de la mer, les mouvements

des montagnes, les ondulations de la moisson, le bruit du vent, etc. tout cela est pour la vue et pour l'ouïe merveilleusement rythmé, *nombré;* mais tout cela échappe à une marche régulière. Ceux qui affirment que le *rythme libre* ou *mixte* est le plus naturel des rythmes ont peut-être raison ; car tout dans la grande nature, sans échapper ni au rythme, ni au nombre, ni à la proportion, ni à l'harmonie, est soustrait aux lois mathématiques et artificielles qui règlent trop souvent ce qui est le fruit du génie créateur de l'homme.

87. — En somme, toutes les FORMES rythmiques — elles sont légion — peuvent être ramenées à ces deux catégories :

1° Forme *libre* (*soluta*) ou *nombre ;*

2° Forme *mesurée* (*vincta*), liée, enchaînée, par une marche régulière, par la *mesure.*

A ces deux FORMES, s'appliquent, avec une égale facilité, les différentes MATIÈRES rythmiques : sons purs, paroles, gestes.

88. — Donc, par exemple :

Le *rythme libre* sera *musical,* s'il s'applique aux sons purs ; exemple : les mélismes du chant grégorien.

Le *rythme libre* sera *oratoire*, s'il s'applique à la parole ; exemple : discours de Cicéron, (*numerus oratorius.*)

Le *rythme libre* sera à la fois *musical et oratoire* s'il s'applique en même temps (ou successivement) à deux matières, sons purs et paroles. C'est le cas pour le chant grégorien.

89. — De même

Le *rythme mesuré* sera *musical,* s'il s'applique aux sons purs ; exemples : tous les genres de musique instrumentale.

Le *rythme mesuré* sera *oratoire*, s'il s'applique aux paroles ; exemple : la poésie.

Le *rythme mesuré* sera *musical et oratoire*, s'il s'applique à la fois aux sons et à la poésie.

Les quelques divisions que nous venons d'énumérer — il y en a d'autres — suffisent pour indiquer la place occupée par le rythme grégorien dans l'ensemble de la géographie rythmique.

90. — Par suite, les qualificatifs, *libre* ou *mesuré*, indiquent la *forme* du rythme ; les qualificatifs, *musical* ou *oratoire*, indiquent seulement la *matière* informée par le rythme.

91. — Le rythme, ou *nombre musical grégorien*, appartient au *rythme libre* (*solutus*), et, sous le rapport dont nous avons parlé, (nº 86) ce rythme est plus naturel que le rythme régulièrement mesuré.

92. — *f*) *Analyse élémentaire d'une succession de rythmes simples. Sa nécessité, sa nature.* — Cette analyse est précisément celle que nous venons de faire. Elle consiste à négliger momentanément l'étude des grandes divisions rythmiques, phrases, membres, incises, pour concentrer l'attention sur les degrés les plus infimes de l'échelle rythmique : le rythme élémentaire, avec son élan et son repos. Cette analyse tient compte uniquement des plus petits éléments du rythme, elle les dissèque, pour ainsi dire, afin d'en étudier et d'en constater la construction anatomique. Elle considère chaque rythme, iambique ou spondaïque, inégal ou égal, à part et comme complet, donnant à chacun son élan et son repos.

Dans cette analyse, *tout ictus rythmique est nécessairement thétique, et seulement thétique*, parce que tout ictus rythmique est le point d'arrivée ou de cadence d'un élan qui l'a précédé ; cet ictus termine le rythme ; le levé qui vient ensuite appartient au rythme suivant :

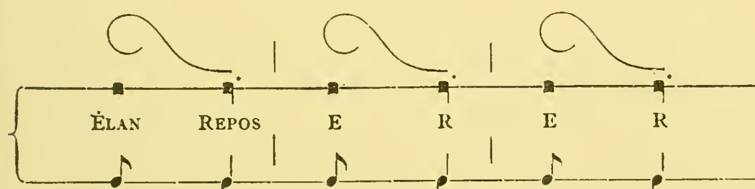



*Fig. 43*

93. — Connaître l'analyse élémentaire d'une mélodie et la place de tous les ictus rythmiques est sans contredit d'un grand secours pour l'exécution et d'une nécessité absolue pour l'harmonisation (1) ; mais se servir *pratiquement* de cette connaissance pour détailler, déchiqueter un à un les rythmes simples et réduire la mélodie en miettes serait faux, inepte, inesthétique.

La connaissance anatomique du squelette humain est nécessaire au peintre, au sculpteur, mais elle n'est que le point de départ

(1) En musique moderne, en musique palestrinienne nous connaissons sans hésitation la place de tous les ictus rythmiques.

pour la réalisation de son idéal. Ainsi cette distinction os par os, rythme par rythme, de la mélopée jusqu'en ses derniers éléments doit-elle demeurer surtout dans le domaine de l'analyse théorique.

94. — Cependant elle ne peut être négligée : de même que le squelette humain est à la base des plus belles productions de la sculpture, ainsi les faits que nous révèle cette analyse élémentaire sont à la base des plus belles constructions rythmiques. Cette analyse a sa nécessité, moins pour elle-même, que parce qu'elle nous conduit à la synthèse du *temps composé.* Cette synthèse consiste à ne compter que pour un seul temps rythmique les *deux* ou *trois* unités simples qui se trouvent entre les deux ictus successifs déterminés par la marche des rythmes élémentaires.

95. — *Analyse par temps composés.* — L'analyse de la phrase musicale ne se fait plus alors par une succession haletante, une répétition entrecoupée des rythmes élémentaires :

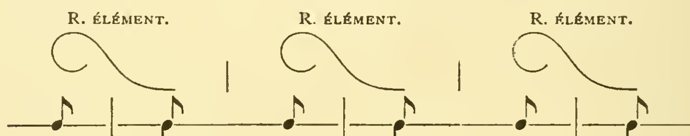



*Fig. 44*

mais bien par une succession large, calme, des *temps composés* intimement liés entre eux :

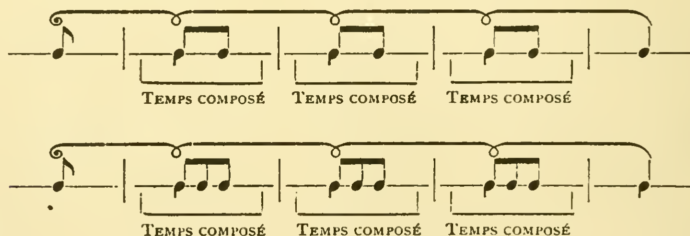



*Fig. 45*

Cette analyse de la phrase musicale, nous la nommons *analyse par temps composés.* Elle est plus noble, plus esthétique, plus réelle aussi que l'analyse par rythmes élémentaires ; elle en conserve tout ce que celle-ci contient d'essentiel, c'est-à-dire tous les ictus rythmiques, et en écarte l'essouflement pénible qui la caractérise.

Avec cette analyse, nous nous élevons d'un degré dans la connaissance du grand rythme.

Nous en parlerons plus loin. (Cf. n. 125).

### ARTICLE III. — LE RYTHME ET LA FORCE DES SONS.

### ORDRE DYNAMIQUE.

#### § 1. — Modifications dynamiques, leur triple but.

96. — Jusqu'ici le *mouvement rythmique* s'est manifesté à nous au moyen des seuls phénomènes appartenant à l'*ordre quantitatif* — durée variée des temps simples — ; maintenant il faut ajouter à ce premier ordre, les phénomènes d'intensité qui relèvent de l'*ordre dynamique :* force et faiblesse des sons, *crescendo* et *decrescendo* des séries de notes ou de syllabes.

97. — Les modifications dynamiques ont un triple but :

*a*) Elles augmentent l'unité du rythme ; elles réunissent en un seul mouvement dynamique, croissant ou décroissant, sons, notes, syllabes, mots et phrases. Elles ajoutent à la synthèse quantitative qui a déjà produit le rythme, un nouvel élément synthétique, l'intensité ;

*b*) Elles contribuent, comme les brèves et les longues, à manifester l'élan et le repos du rythme ; elles rendent plus sensibles son mouvement et sa vie ;

*c*) Par là-même, elles sont un de ses plus beaux ornements.

Ces modifications de la force ont naturellement une action très puissante sur les *grands rythmes*, mais déjà elles se font sentir même dans les rythmes les plus simples.

#### § 2. — Deux sortes de cadences ictiques relativement à l'intensité.

98. — Cependant il n'en est pas de la dynamie, du moins dans les petits rythmes, comme de la longueur dont la place naturelle est au repos.

Un rythme parfait ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons ; *mais rien dans sa constitution native n'exige une place réservée plus spécialement à l'intensité.* En d'autres

termes, l'intensité joue indifféremment son rôle soit à l'élan, soit au repos.

99. — Un peintre traçant une courbe A B C est libre de renforcer ses couleurs soit à la retombée C (fig. 47), soit au départ A (fig. 48), soit au milieu B (fig. 49), de sa ligne.

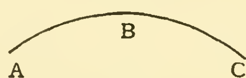


*Fig. 46*

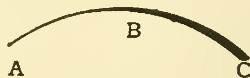


*Fig. 47*

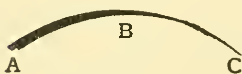


*Fig. 48*

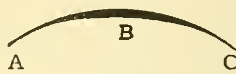


*Fig. 49*

Dans tous ces cas, la courbe reste la même. Il n'y a qu'*une seule courbe*, qu'*un seul rythme* graphique, de même longueur, sous trois aspects différents. L'œil en suit le développement avec une égale facilité.

Le musicien, lui aussi, est libre de distribuer les nuances infinies de l'intensité des sons sur tout le parcours de sa ligne rythmique, comme dans les exemples suivants :

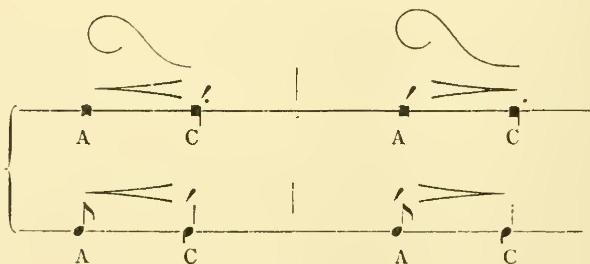


*Fig. 50*

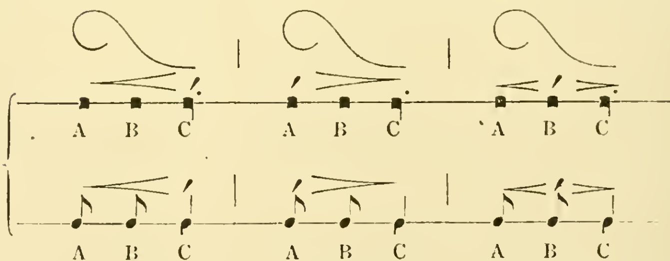


*Fig. 51*

Dans ces deux exemples, le mouvement est le même, quoiqu'il se présente sous deux (fig. 50) ou trois (fig. 51) aspects différents; néanmoins l'oreille les saisit avec une égale aisance. L'effet enveloppant et synthétique des mouvements dynamiques se fait sentir aussi bien dans le *crescendo* que dans le *decrescendo*.

100. — Il y a donc deux sortes de rythmes relativement à l'intensité.

*a*) Le rythme ictique fort, dont la thésis ou le repos est plus fort que l'élan ;

*b*) le rythme ictique faible, dont la thésis est plus faible que l'élan.

Ces rythmes sont dits *ictiques*, parce que leur chute coïncide avec l'ictus rythmique.

101. — La localisation de la force est déterminée par des circonstances extérieures et accidentelles, par la volonté de l'artiste, du musicien ou du poëte ; par le génie de la langue, l'accent, le mot ; par la forme mélodique, par la logique et l'expression de la phrase.

Le musicien peut, dans son œuvre, employer exclusivement l'un ou l'autre de ces rythmes ou les mélanger. C'est ce qu'on rencontre à chaque page de la musique classique, de l'antique polyphonie et du chant grégorien.

## § 3. — Puissance unifiante de la force.

102. — Si l'on veut pénétrer le rôle de la force dans le rythme, il faut bien se garder de croire que son but est de créer la mesure au moyen d'un coup fort, d'une sorte de décharge dynamique se produisant de deux en deux ou de trois en trois unités. L'apparition des temps forts, dit-on, à distances égales ou inégales, est ce qui constitue la mesure. Voilà bien l'idée étroite et matérielle que l'on se fait de la mesure et du rôle de la dynamie.

Employée ainsi la force, sans doute, donne le jour à des mesures, à des groupes binaires ou ternaires ;



*Fig. 52*

mais à des groupes isolés, entre lesquels elle creuse un fossé. C'est dans les morceaux d'inspiration le plus basse, de création le plus triviale, qu'apparaissent le plus les saccades métriques de la dynamie, comme aussi dans les exécutions les plus mauvaises que se dévoile le plus le rôle brutal de la force.

103. — L'intensité ne crée ni la mesure, ni le rythme. Elle n'apparaît pas nécessairement sur une note privilégiée, de deux en deux ou de trois en trois. Elle est au-dessus de la mesure, elle appartient au rythme tout entier, et au grand rythme, qui n'a pas besoin d'elle pour organiser le détail de sa marche. Elle ne se répète pas, elle ne s'appuie pas nécessairement sur chaque ictus rythmique; elle dépasse la mesure, dépasse les petits rythmes élémentaires : elle appartient à la phrase, au grand rythme qu'elle englobe tout entier. Elle va, par des *crescendos* ou *decrescendos* progressifs, de note en note, de groupe en groupe, les reliant entre eux, les fusionnant dans une unique organisation. La force est la sève, le sang du rythme; elle suit la veine mélodique, monte, descend avec elle, répandant la vie, la chaleur, et produisant la beauté; aussi l'exposition du rôle de l'intensité est-il bien mieux à sa place dans l'étude de la phrase.

## § 4. — Application pratique des rythmes simples, binaires et ternaires.

104. — Les exercices qui vont suivre sont destinés à faire pénétrer pratiquement dans le sentiment de l'étudiant la notion du mouvement rythmique élémentaire sous ses différentes formes. Ils serviront en même temps de premières études pour l'attaque, l'émission et la pose des sons.

105. — Ils seront exécutés *mezzo forte sur une seule note*. Le professeur la choisira selon la voix de l'élève, de préférence en commencant, vers la partie inférieure de l'échelle vocale; il variera ensuite.

Lorsqu'une note aura été désignée sur le piano ou l'harmonium, le maître exigera une attaque franche et douce, une justesse parfaite, une fermeté exempte de tout trémolo ou chevrotement, une égalité complète des valeurs temporelles, une conduite calme

et tranquille, sans secousse aucune, des *crescendos* et *decrescendos*, enfin une grande douceur, mais une parfaite netteté quoique sans brusquerie, lorsqu'il faudra quitter le son.

106. — Chacun des exercices est noté avec une *intensité* différente. On pourra, dans les débuts, négliger ce détail, bien que très important, afin de concentrer toute l'attention du disciple sur le seul mouvement rythmique, élan et repos. Lorsque ce point sera bien acquis, on y ajoutera les *crescendos* et *decrescendos* ainsi qu'ils sont marqués.

107. — Pendant les exercices l'élève devra toujours dessiner le rythme avec le *mouvement de la main*.

108. — Le *mouvement métronomique* n'est qu'approximatif ; on peut commencer par un mouvement plus lent.

109. — Les *voyelles* a, e — a, e, i — pourront être changées selon la volonté du professeur. Toutes les voyelles devront être successivement employées ; on devra aussi y ajouter les diverses consonnes, *la*, *le*, *li*, *ma*, *mo*, *mu*, etc., mais jusqu'à nouvel ordre on ne devra pas se servir de *mots*.

110. — *La respiration* devra être prise après deux, trois, ou quatre groupes rythmiques, mais toujours sur la valeur de la note thétique.

111. — *Les deux notations* pourront servir tour à tour, cependant les musiciens habitués à la notation moderne devront s'en servir en commençant.

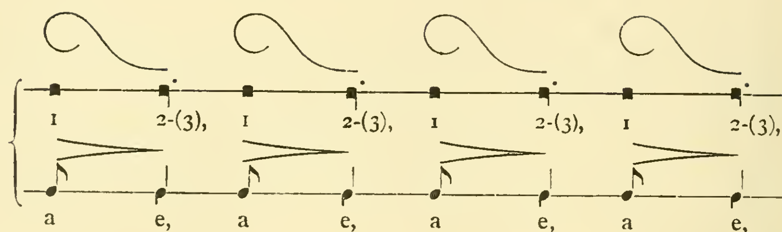
## Exercice I.

*Rythme simple ternaire, ictique faible.*

(M. M. ♪ = 132)

1 2-(3), 1 2-(3), 1 2-(3), 1 2-(3),

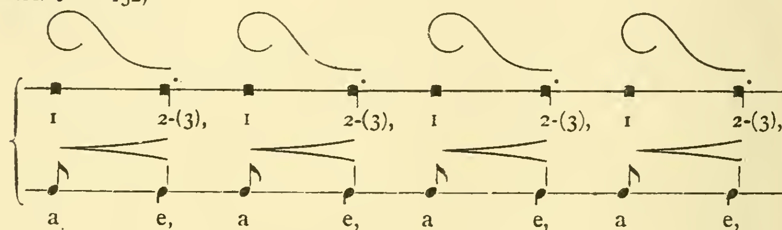
a e, a e, a e, a e,

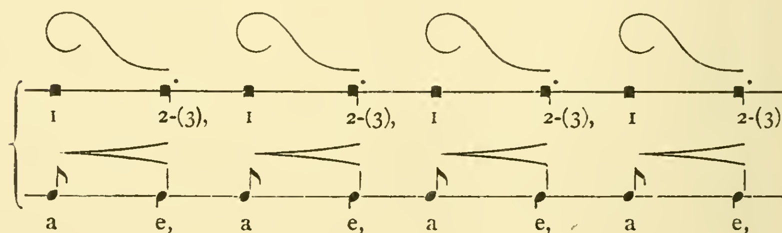



## Exercice II.

*Rythme simple ternaire, ictique fort.*

(M.M. ♪ = 132)

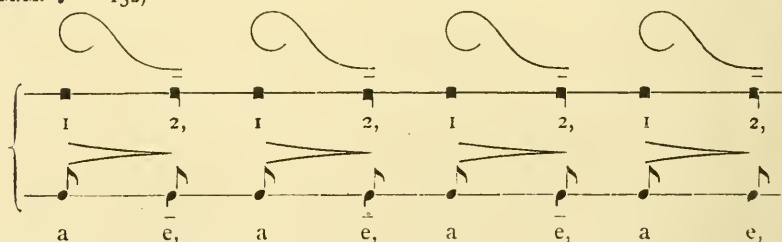


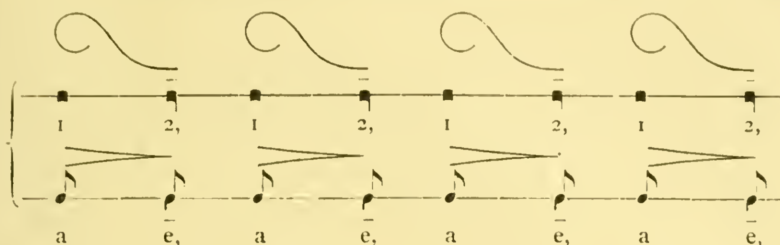




## Exercice III.

*Rythme simple binaire, ictique faible.*

(M.M. ♪ = 132)

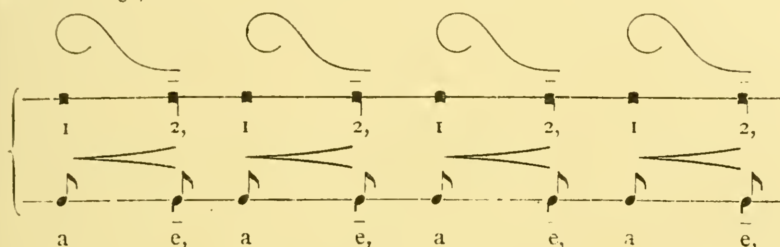


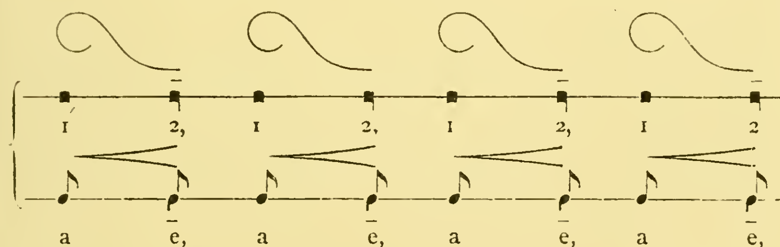



EXERCICE IV.

*Rythme simple binaire, ictique fort.*

(M.M. ♪ = 132)



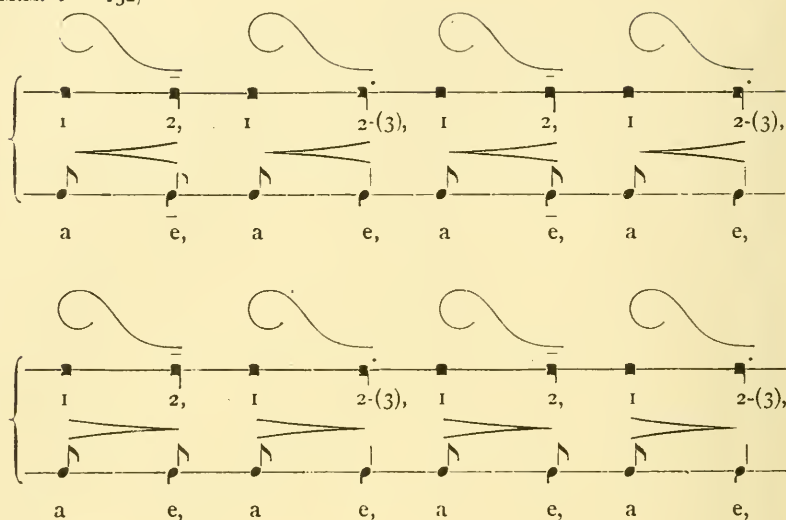




EXERCICE V.

*Mélange de rythmes simples, binaires et ternaires, ictiques forts ou faibles.*

Dans cet exercice la respiration ne se prendra que de deux en deux ou de quatre en quatre rythmes, c'est-à-dire sur la thésis longue.

(M.M. ♪ = 132)




## ARTICLE 4. — DÉVELOPPEMENT DU RYTHME ÉLÉMENTAIRE.

### § 1. — Développement de l'arsis (élan) et de la thésis (repos).

112. — Le rythme élémentaire est celui qui ne comprend qu'un seul *élan* et qu'un seul *repos*.

Nous ne connaissons encore que les deux formes *égale* et *inégale* du rythme simple; il y en a d'autres, car l'élan et le repos de ces rythmes peuvent recevoir un développement et être formés par un *temps composé binaire ou ternaire*, (cf. ci-dessus nº 37).

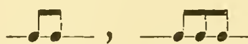


*Fig. 53*

113. — *Développement de l'arsis.* — L'arsis d'un rythme élémentaire peut être formée :

*a*) Par un temps simple :

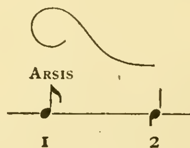



*Fig. 54*

*b*) Par un temps composé binaire :

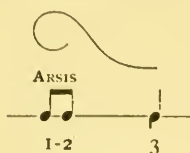


*Fig. 55*

*c*) Par un temps composé ternaire :
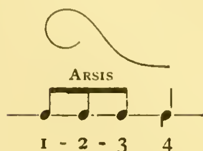


*Fig. 56*

114. — *Développement de la thésis.* — De son côté, la thésis d'un rythme élémentaire peut, après une arsis unaire, binaire ou ternaire, être formée :

*a*) Par un temps simple :

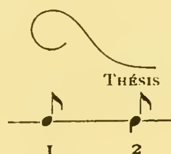


*Fig. 57*

*b*) Par un temps composé binaire :

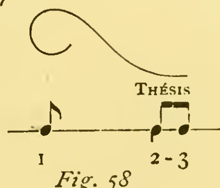


*Fig. 58*

*c*) Par un temps composé ternaire :

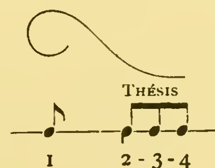


*Fig. 59*

115. — *Développement à la fois de l'arsis et de la thésis.*

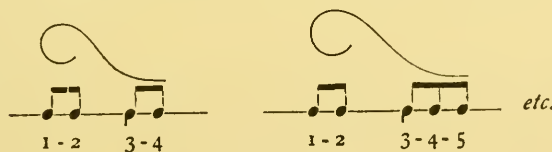


*Fig. 60*

Nous donnerons plus loin toutes les formes possibles du rythme élémentaire.

116. — Bien que le temps composé soit formé par deux ou trois unités simples distinctes, ce temps ne vaut, dans ces rythmes, *que pour une unité*, — unité complexe et d'un ordre supérieur à l'unité simple.

117. — Le groupement de ces deux ou trois temps simples *en une seule unité* complexe vient :

*a*) S'ils sont à l'arsis, de l'*élan* unique et *plus ou moins vigoureux* qui leur est imprimé.

*b*) S'ils sont à la thésis, de la *prolongation*, de l'extension thétique qui leur est attribuée.

118. — Un homme qui veut sauter prend *plus ou moins d'élan*, selon l'espace qu'il doit franchir ; *c'est l'éloignement du but à atteindre qui détermine la puissance de son élan.*

Ainsi en est-il du rythme :

Un *faible élan* s'épuise après une seule note, et la chute se fait immédiatement sur la seconde :

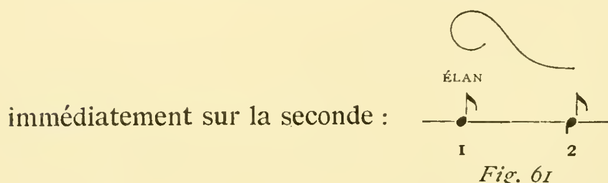



*Fig. 61*

Un *élan ordinaire* embrasse deux notes et s'achève sur la troisième :

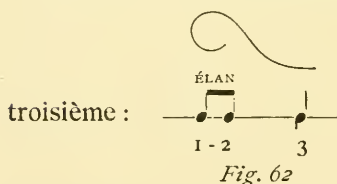



*Fig. 62*

Un *élan plus soutenu*, plus vigoureux, s'étendra jusqu'à trois notes, et trouvera son repos sur la quatrième :

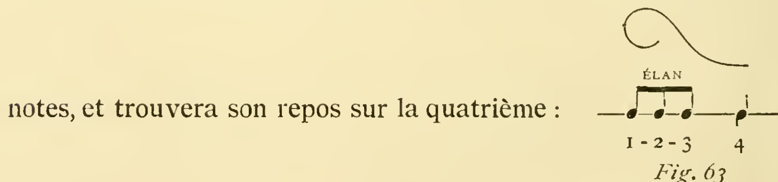



*Fig. 63*

La réunion de deux ou trois notes dans un *seul temps composé* rythmique arsique vient donc de l'énergie plus ou moins grande de l'élan ; ce qui revient à dire que la formation des *temps composés* est due au rythme, *au mouvement rythmique.*

119. — L'élan pourrait être plus énergique encore ; mais après trois notes, il y aurait *reprise d'élan* deux, trois, quatre fois, dans les grands mouvements rythmiques et mélodiques. C'est le cas pour le *rythme composé.*

120. — La thésis peut recevoir la même extension ou se trouver répétée comme l'arsis. Le repos peut donc se prolonger sur deux ou trois notes et parfois sur deux ou trois *temps composés*, comme nous le verrons aux chapitres consacrés à l'étude des rythmes composés. (135 et ss.)

121. — REMARQUE. — Dans l'analyse par *temps composés*, le temps composé binaire ou ternaire est considéré comme un temps *unique* du rythme. Il est *rythmiquement indivisible ;* les deux ou trois notes qui le forment

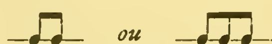



*Fig. 64*

sont pratiquement si unies qu'elles sont comprises dans l'espace

d'une seule arsis ou d'une seule thésis :

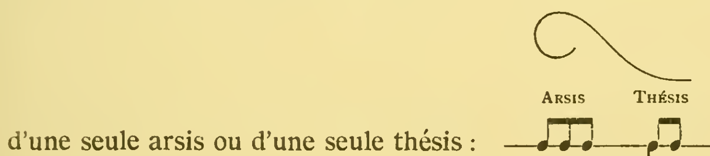



*Fig. 65*

ce qui apparaît mieux encore si la mélodie se joint au rythme pur :
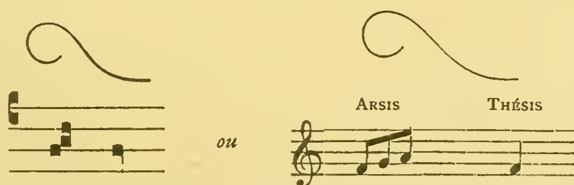



*Fig. 66*

et plus clairement encore avec des paroles :

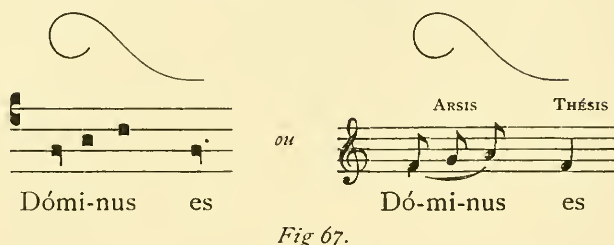



*Fig 67.*

### § 2. — L'ictus rythmique se place tantôt à l'arsis tantôt à la thésis

122. — La présence à l'arsis de temps composés binaires ou ternaires soulève un nouveau et très intéressant problème.

En effet, si un temps composé ♪♪ *ou* ♪♪♪ peut
*Fig. 68*

se trouver soit à l'arsis, soit à la thésis du rythme, il s'ensuit que l'*ictus rythmique* qui commence chaque temps composé peut, lui aussi, trouver place tantôt à l'*arsis*, tantôt à la *thésis*.

Qu'il soit à la *thésis*, nulle difficulté ; car, jusqu'ici dans nos exemples, l'ictus rythmique a toujours coïncidé avec elle.

Mais que cet ictus prenne place à l'*arsis*, ceci semble impliquer une contradiction manifeste. Quel peut bien être l'*élan* d'un ictus rythmique, ou, pour parler plus net, l'*élan d'une thésis ?* Ces deux termes s'excluent l'un l'autre.

123. — Expliquons ce mystère. L'exposition des différentes analyses auxquelles on peut soumettre une phrase mélodique va nous en donner la clé :

*a*) Analyse rythmique élémentaire ;

*b*) Analyse rythmique par temps composés ;

*c*) Analyse rythmique proprement dite ou par membres de phrase, par arsis et thésis.

124. — En *analyse rythmique élémentaire*, l'ictus rythmique est *toujours* et *seulement thétique*, parce qu'il est *toujours* et *seulement*

le point terminus des rythmes simples; il n'a pas d'autre rôle. Dans ce cas, le temps composé n'est pas considéré comme *un seul temps rythmique*, mais il est divisé, en sorte qu'un ou plusieurs de ses éléments forment une arsis, et les autres une thésis.

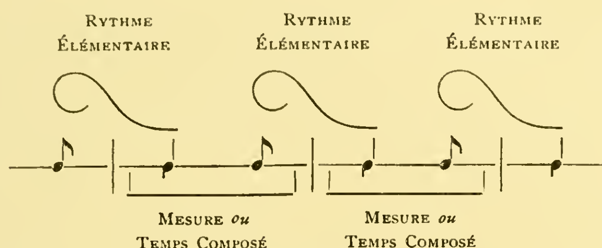



*Fig. 69*

Ici le dernier temps de chaque mesure, c'est-à-dire la croche remplit, à elle seule et uniquement, la fonction d'arsis; tandis que le premier et second temps de la mesure, représentés par la noire, jouent le rôle de thésis. Chaque petit rythme divise nettement la mesure en deux parties. C'est l'analyse élémentaire.

Sans doute, elle a parfois sa justification et son fondement dans les rythmes objectifs; mais souvent aussi cette décomposition des *temps composés* est impossible; ou, si on l'emploie, elle ne fait que défigurer ou même détruire le dessin rythmique voulu par le compositeur. C'est ce qui arrive dans le cas d'un temps composé binaire ou ternaire tout entier à l'arsis.

Il faut donc écarter l'analyse *élémentaire* pour y substituer l'analyse par *temps composés*, ou mieux encore l'analyse *rythmique proprement dite* par élans et repos.

125. — *Analyse rythmique par temps composés.* — L'*analyse rythmique par temps composés* considère le temps composé, binaire ou ternaire, comme un temps unique, *rythmiquement indivisible.* Elle marque d'un touchement tous les débuts de temps composés (mesures); elle ne distingue pas encore si ces groupes seront, dans le grand rythme, à l'arsis ou à la thésis; elle va de l'un à l'autre au moyen d'une suite de baissés et de touchements, et enchaîne ainsi tous les groupes métriques ou temps composés.

126. — Les rythmes simples développés qui nous occupent en ce moment

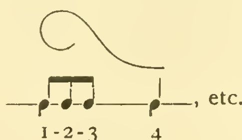



*Fig. 70*

n'ont donc pas, dans cette analyse, d'arsis au premier groupe ; ce groupe, comme le dernier, est un baissé :

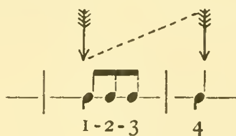



*Fig. 71*

Les notes 1 et 4, débuts de chaque temps composé, sont marquées de l'ictus :

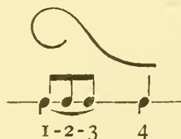



*Fig. 72*

De là, le nom d'*analyse rythmique par temps composés* donné à ce procédé.

127. — Ce procédé, bien qu'inférieur à l'*analyse rythmique proprement dite*, par élans et repos, est légitime ; il s'appuie sur cette règle fondamentale que le rythme marche à pas binaires ou ternaires (84). Il doit être, en conséquence, à la base de tout rythme ; mais il ne peut suffire. Il est incomplet ; il ne correspond pas d'une façon adéquate à la réalité concrète des rythmes, et ne donne pas la compréhension parfaite des vrais mouvements, des larges envolées qui constituent les grandes phrases mélodiques.

Toutefois cette analyse est en progrès sur l'*analyse élémentaire ;* car elle réalise la *synthèse des temps composes* et rend palpable

leur indivisibilité rythmique. *Elle crée une unité, binaire* ou *ternaire,* plus large, plus puissante que l'unité infime des temps simples, et conduit par ce moyen à une intelligence parfaite des plus vastes systèmes rythmiques.

128. — *Analyse rythmique proprement dite par élans et repos.* — Pas plus que l'*analyse élémentaire,* l'*analyse par temps composés* ne soulève la difficulté de l'*élan* d'un ictus rythmique ou d'une thésis. Ce problème ne se présente que si nous *rythmons* le motif proposé comme il doit l'être par élan et repos :

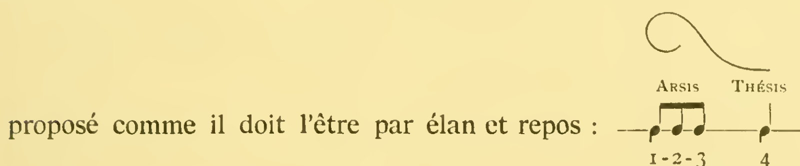



*Fig. 73*

c'est-à-dire si nous attribuons l'*élan* ou *arsis* au premier groupe, la *thésis* ou *repos* au second.

Il est évident que, dans ce cas, l'expression *ictus-rythmique* perd le sens *exclusivement thétique* qu'elle avait dans les analyses précédentes ; car ici, l'ictus rythmique, partageant le sort du groupe ternaire arsique, dont il est le début, est arsique lui aussi. Au contraire, il reste purement thétique sur la noire.

129. — On doit donc poser comme règle que :

*En dehors des analyses rythmiques élémentaires ou par temps composés, l'ictus rythmique est arsique ou thétique selon le rôle du groupe auquel il appartient.*

130. — Nous sommes ramenés ainsi à la question : Comment un *ictus* rythmique qui semble par nature essentiellement *thétique* peut-il se trouver à l'arsis ?

On peut faire plusieurs réponses :

1° Parce que le groupe dont il fait partie se trouve lui aussi à l'arsis ;

2° Parce que, dans l'*analyse rythmique parfaite,* le temps composé fait fonction d'un *unique temps rythmique* et peut en conséquence, comme le temps simple lui-même, se trouver tantôt à l'arsis tantôt à la thésis ;

3° Parce que l'élan rythmique est assez puissant, assez énergique pour enlever deux ou trois notes ou syllabes au lieu d'une seule (1);

4° Parce qu'enfin — et c'est la raison fondamentale — toutes les fois qu'un groupe binaire ou ternaire ( *ou* ) se

*Fig. 74*

trouve placé à l'arsis dans le mouvement rythmique, l'*ictus de ce groupe* remplit une double fonction :

*Il est thésis* d'un élan précédent, exprimé ou sous-entendu ;

*Il est en même temps arsis,* en tant que point de départ du groupe arsique dont il fait partie.

Mais déjà cette notion nouvelle nous introduit dans le *rythme composé,* et ce que nous avançons ici ne saurait être mis en pleine lumière qu'aux deux chapitres suivants.

## § 3. — Application pratique du rythme simple avec arsis binaire ou ternaire.

131. — Avant de travailler les exercices suivants, il est utile de relire les avis donnés ci-dessus (105-111), afin de les appliquer soigneusement à ces nouvelles études.

(1) Cet élargissement du rythme se produit sans cesse dans la musique moderne : les mesures à 6/8, 9/8, 12/8 ne sont que des élargissements et des synthèses de la mesure à 3/8.

L'*analyse métrique* d'une mesure à 6/8 nous donnera :

3/8 — Tous les *ictus* des groupes sont *au frappé :*

*Fig. 75*

L'*analyse rythmique* au contraire :

6/8 — Les *ictus* sont tantôt *au levé,* tantôt *au frappé :*

*Fig. 76*

## EXERCICE VI.

*Rythme simple (arsis binaire) chute ictique faible.*

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

## EXERCICE VII.

*Rythme simple (arsis binaire) chute ictique forte.*

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

## Exercice VIII.

*Rythme simple (arsis binaire) cadence ictique faible*

2e *temps de l'arsis fort.*

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

1 2 3-(4), 1 2 3-(4), 1 2 3-(4),

a e i, a e i, a e i,

## Exercice IX.

*Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique faible.*

(M.M. ♪ = 132)

1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5), 1 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

## EXERCICE X.

*Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique forte.*

(M.M. ♪ = 132)

4 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

4 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,

## EXERCICE XI.

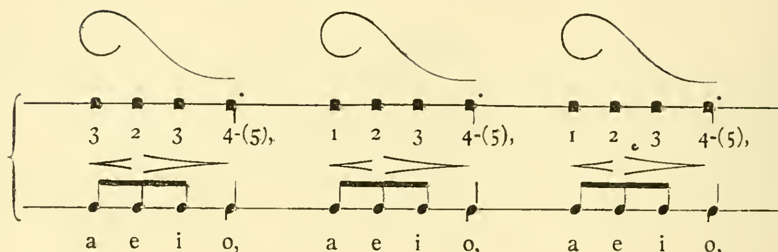
*Rythme simple (arsis ternaire) cadence ictique faible.*

*Force sur le 2e ou le 3e temps de l'arsis.*

(M.M. ♪= 132.)

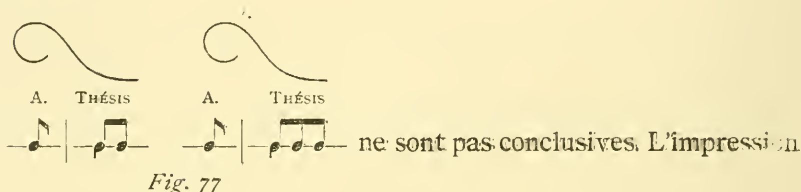
3 2 3 4-(5), 3 2 3 4-(5), 4 2 3 4-(5),

a e i o, a e i o, a e i o,




## § 4. — Cadences féminines ou postictiques.

132. — Les thésis binaires ou ternaires, sous la *forme distincte* (38 *a*)




ne sont pas conclusives. L'impression

*Fig. 77*

de repos que doit produire tout rythme *complet* arrivant à sa fin, n'est ressentie que par la déposition et l'arrêt sur la note *ictique*, c'est-à-dire sur la première note du temps composé. C'est l'application de la règle formulée plus haut (82, 83) : il appartient à la seule thésis de clore les rythmes.

133. — Ces sortes de cadences ont reçu le nom de *cadences féminines ;* celles au contraire qui tombent sur le 1er temps de la mesure — temps ictique —, celui de *cadences masculines :*

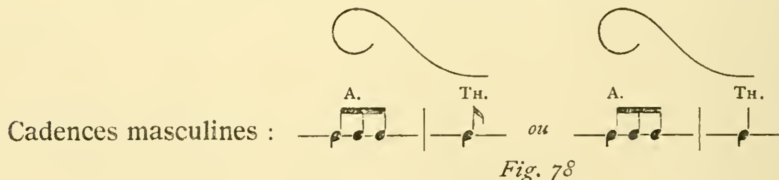



*Fig. 78*

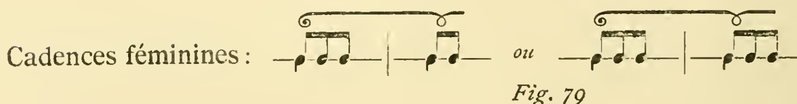



*Fig. 79*

Nous pouvons leur conserver ces noms, bien que nous préférions celui de *cadence ictique* pour la *cadence masculine;* et celui de *cadence postictique* pour la *cadence féminine.* Cette dernière n'est qu'une prolongation de l'ictus thétique.

134. — Pour compléter un rythme après une cadence féminine

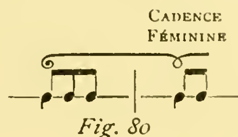



*Fig. 80*

un nouvel ictus est exigé

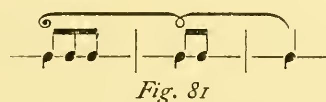


*Fig. 81*

Ce qui nous amène au *rythme composé* que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

# CHAPITRE VI.

## RYTHMES COMPOSÉS.

### ARTICLE 1. — RYTHME-INCISE.

135. — *Définition.* — Un rythme est *composé*, lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis ; en d'autres termes plus de deux temps, simples ou composés.

136. — *Formation.* — Les rythmes composés peuvent se former de deux manières ; ou par la *fusion* de plusieurs rythmes élémentaires, ou par leur *simple juxtaposition.*

### § I. — Formation des rythmes-incises par la fusion des rythmes simples.

137. — Soit une succession des rythmes les plus petits :

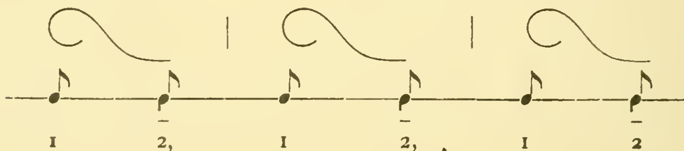



*Fig. 82*

Dans l'analyse que nous avons sous les yeux, chaque thésis (2) marque la fin d'un rythme ; il y a donc autant de rythmes simples qu'il y a de thésis, c'est-à-dire trois.

Chacun de ces petits motifs ou *mots* rythmiques, tout en ayant sa vie personnelle, son sens musical individuel, est isolé de son voisin, comme précédemment l'étaient nos ictus individuels (47). Le rythme doit agir sur eux, afin de les unir et d'en faire une nouvelle unité rythmique, d'un degré supérieur soit comme longueur, soit comme sens musical. Ce *sera* l'*incise* et le *membre de phrase.*

138. — De fait, l'exécution pratique et naturelle de cette série ne répond pas du tout à la distinction rythme par rythme, figurée ci-dessus : cette analyse élémentaire est fictive.

Voici ce qui se passe en réalité :

Après l'appui du premier groupe sur la thésis, la voix n'attend pas l'arsis suivante pour reprendre son vol. Elle repart du point même sur lequel elle vient de se poser :

Ainsi la balle qui, après avoir frappé la terre, remonte immédiatement, sous l'impulsion du coup qui la rejette en l'air ; ainsi le pied, dans la marche de l'homme ; ainsi l'oiseau, se berçant dans les hauteurs, prend son point d'appui sur la résistance de l'air, chaque coup d'aile coïncidant exactement avec le mouvement de remontée ; ainsi la pile centrale d'un pont supporte à la fois les deux arches qui, à gauche et à droite, s'appuient sur elle.

Telle est la formation d'un rythme composé par la fusion de plusieurs rythmes simples.

139. — Précisons. Lorsque nous analysons un seul rythme simple, tout est facile : la marche se fait naturellement de l'arsis à la thésis,

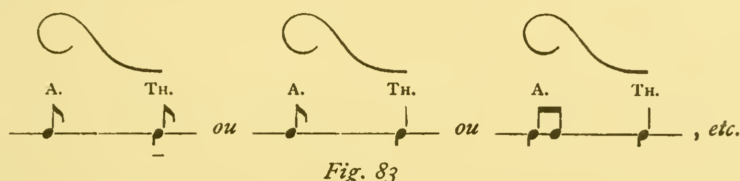



*Fig. 83*

et, après que celle-ci a été déposée, le mouvement est terminé. Elle est le lieu de l'arrêt et du repos.

Au contraire, si après ce premier pas rythmique, il faut aller plus loin, qu'arrive-t-il ?

La thésis qui, tout à l'heure, était un *repos définitif*, n'est plus que le lieu d'un *appui provisoire et fugitif*, d'où part le nouvel élan qui devra, à son tour, aboutir à la seconde thésis.

Au lieu d'avoir deux rythmes distincts :
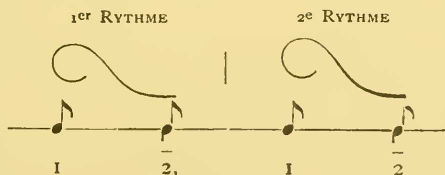



*Fig. 84*

nous sommes en présence d'une seule entité ou incise rythmique

qui est le résultat de l'enchaînement de deux petits rythmes simples. Il faudra donc noter :

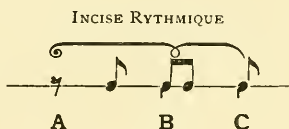



*Fig. 85*

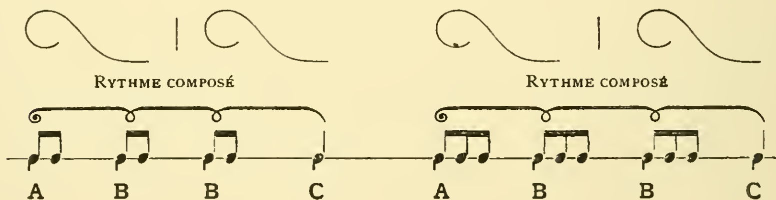
C'est le plus petit rythme *composé.*

La note B, relativement à l'élan qui précède, conserve son rôle d'*arrivée* et de *touchement thétique ;* mais, relativement à ce qui suit, elle est le *point de départ* d'un nouvel élan aboutissant à une nouvelle thésis C, repos définitif de cette petite incise.

Le touchement central B est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la fin d'un rythme, soit le point de départ d'un autre. C'est sur cette note, soutenant à la fois deux rythmes, que s'opère leur enchaînement.

Ainsi s'enchaînent par fusion les rythmes simples, égaux ou inégaux, pour former un rythme composé.

140. — Cette *fusion* s'opère également entre les rythmes simples *développés*, formés de temps composés binaires ou ternaires ;




par conséquent les appuis B, au centre des incises, peuvent se multiplier, tout comme les piles intermédiaires d'un pont.

141. — Quel nom doit-on donner à l'ictus central B : arsis ou thésis ?

*Théoriquement* l'un ou l'autre nom lui conviennent également puisque cet ictus joue ce double rôle ;

*Pratiquement*, dans les rythmes fusionnés, le premier temps A coïncide ordinairement avec l'arsis, et le dernier avec la thésis; quant aux groupes B du centre, ils reçoivent *de la mélodie elle-même* leur caractère arsique ou thétique, comme nous le verrons lorsque nous aborderons l'étude des formes mélodiques. Il y a des cas où incontestablement ils sont arsis, d'autres où ils sont certainement thésis, parfois il y a indécision et liberté.

142. — Voici les schémas rythmiques qui peuvent se présenter pour un rythme-incise composé de trois groupes métriques.

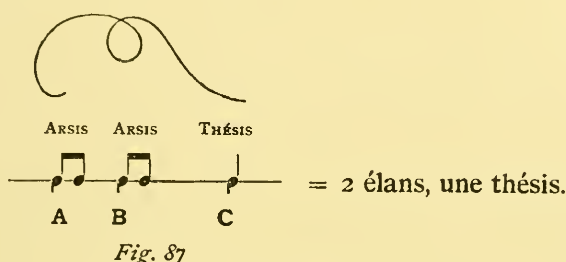



*Fig. 87*

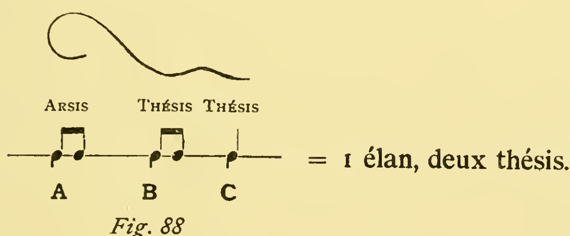



*Fig. 88*

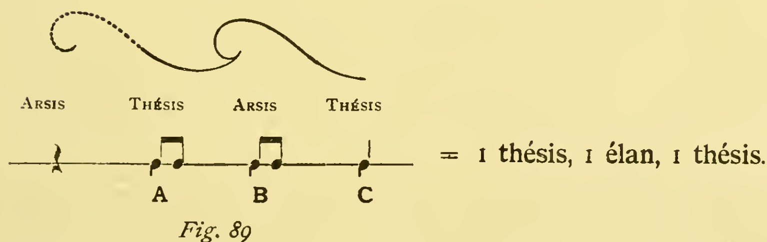



*Fig. 89*

Dans ce dernier cas, la première arsis est sous-entendue.

(1) Pour bien comprendre le sens et l'emploi de ces courbes, consulter la chironomie rythmique. — Gestes composés, (181).

### § 2. — Formation des rythmes-incises par simple juxtaposition de rythmes élémentaires.

143. — Souvent les rythmes-incises sont formés par le seul rapprochement des rythmes simples conservant chacun leur arsis et leur thésis.

*a*) Ces rythmes simples peuvent être *semblables*, et se terminer avec cadence masculine :

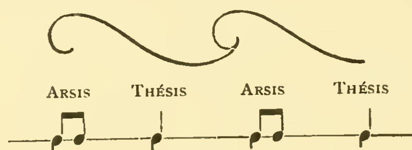



*Fig. 90*

ou avec cadence féminine au premier d'entre eux :

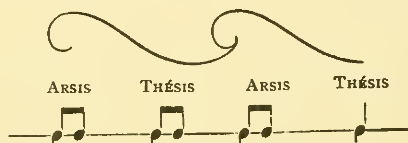



*Fig. 91*

*b*) Ils peuvent être *dissemblables :*
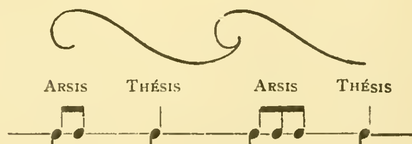



*Fig. 92*

Dans tous ces cas, la succession des arsis et des thésis se fait régulièrement, une arsis, une thésis ; une autre arsis suivie d'une autre thésis.

Tout en demeurant *distincts*, ces rythmes doivent être très unis dans la pratique. Les éléments d'union sont : le sens mélodique, la dynamie et les paroles.

144. — *Forme variable des mêmes groupements métriques.* Rien n'empêche, bien entendu, que ces schémas rythmiques, par exemple celui-ci :



*Fig. 93*

ne puissent être englobés dans un rythme *unique fusionné*, au lieu de former deux rythmes juxtaposés.



*Fig. 94*

En effet, le deuxième groupe ne remplit pas *nécessairement* le rôle d'une *thésis*, ni le troisième celui d'une arsis. Par exemple les deux et même les trois premiers temps composés peuvent être arsiques. (Cf. plus loin, Exercices XV, XVI).

Dans la pratique, c'est la forme mélodique, ce sont les paroles, qui déterminent le caractère rythmique de chacun des temps composés, et indiquent, sans hésitation possible, quand il convient d'employer soit la *forme distincte*, soit la *forme fusionnée.*

## ARTICLE 2. — RYTHME-MEMBRE ; — RYTHME-PHRASE ; — GRAND RYTHME.

### § I. — Groupement des incises en membres et en phrases.

145. — De même que les rythmes élémentaires en s'unissant forment les rythmes-incises ; ainsi les incises en se groupant produisent les *membres* de phrase ; et, ceux-ci, à leur tour, s'unissent pour former les phrases et les périodes. C'est le grand rythme.

Au lieu de simples notes, prenons pour exemple le texte de l'antienne citée plus haut (27).

Rythme — Phrase

Rythme — Membre | Rythme — Membre

Rythme — Incise | Rythme — Incise | Rythme — Incise | Rythme — Incise

A B B C | A B C | A B B | B B B C

Cantá-te Dómi-no cán-ti-cum nó-vum, laus é-jus ab extrémis térræ.

*Fig. 95*

Ainsi apparaît la puissance sans cesse plus enveloppante, plus vivifiante du rythme.

146. — A mesure que grandissent les rythmes, grandit aussi l'*importance de la thésis finale* de chacun d'eux. Elle exerce sur chaque incise, sur chaque *kôlon*, une véritable attraction. C'est vers elle que tend le mouvement rythmique ; elle en est le terme. Comme l'aimant, elle attire tout à elle. C'est elle encore qui, à divers degrés, sous diverses formes — masculine ou féminine—, limite et distingue les rythmes. C'est grâce aux *appuis* rythmiques, même fugitifs ; c'est surtout grâce aux repos *caractérisés par une prolongation* de la note ou de la syllabe, que devient accessible à notre sentiment la distinction de chacun de ces rythmes.

Nous savions déjà que la *longueur s'appuyant sur la thésis peut être considérée comme délimitation des divers motifs rythmiques ;* mais il faut ajouter que *dans le rythme naturel la durée d'un repos est en raison directe de l'importance des rythmes.*

## § 2. — La dynamie dans les rythmes composés.

147. — L'élément dynamique se comporte dans les *rythmes composés* avec la même liberté que dans les *rythmes simples ;* mais son champ d'action étant plus étendu, la dynamie manifeste

avec plus d'aisance, de variété et d'efficacité sa puissance vivifiante et synthétique. Ses *crescendos* et ses *decrescendos* s'étendent avec complaisance sur le parcours des incises et des membres; mais c'est surtout dans les larges ondulations de la phrase grégorienne qu'elle se développe avec liberté, ampleur et majesté.

La forme mélodique et les paroles indiquent encore ici la marche de l'intensité : elles aussi qui déterminent la place de l'accent principal du membre, et l'accent général de la phrase.

148. — *Accent principal.* — Chaque membre a son *accent principal* auquel sont subordonnés tous les ictus et accents de ce membre ; il se fait sentir sur la note ou syllabe qui porte l'effort du *crescendo.* Sa place dans le rythme est variable.

149. — *Accent général.* — Chaque phrase a aussi son *accent général* qui domine les accents de la phrase tout entière ; il se fait sentir également sur la note la plus forte.

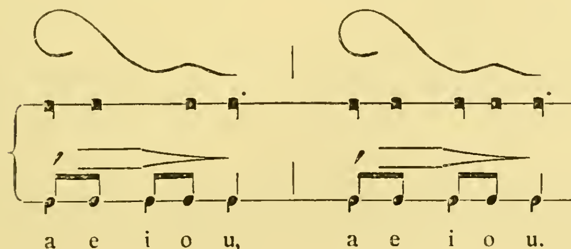
Il suffit ici de poser ces principes qui trouveront leur application pratique quand nous traiterons de la mélodie et du texte.

## § 3. — Application des rythmes composés formés par fusion et par juxtaposition.

150. — Relire, avant de faire ces exercices, les avis donnés ci-dessus (104 et ss.).

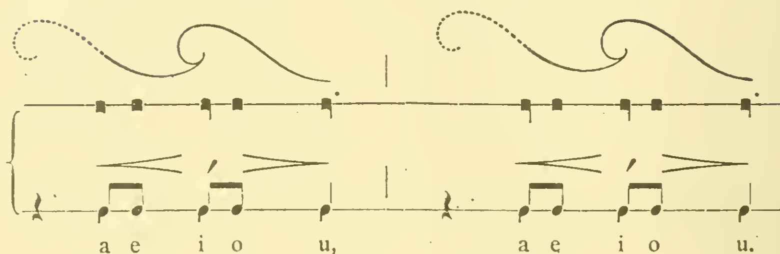
### Exercice XII.

*Une arsis, deux thésis.*



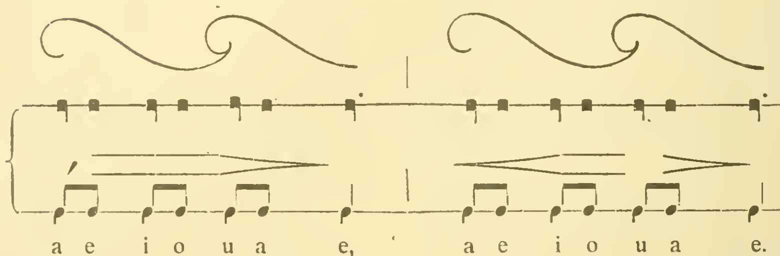
## Exercice XIII.

*Une thésis, une arsis, une thésis.*



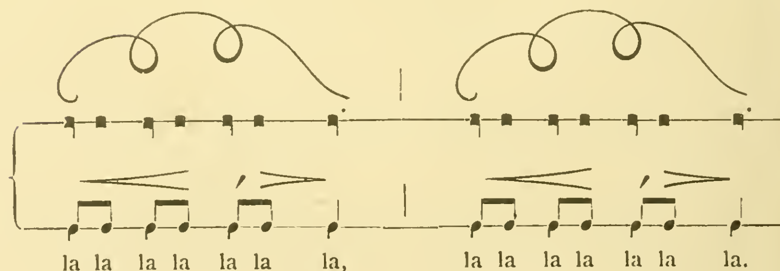

## Exercice XIV.

*Une arsis, une thésis ; une arsis, une thésis.*



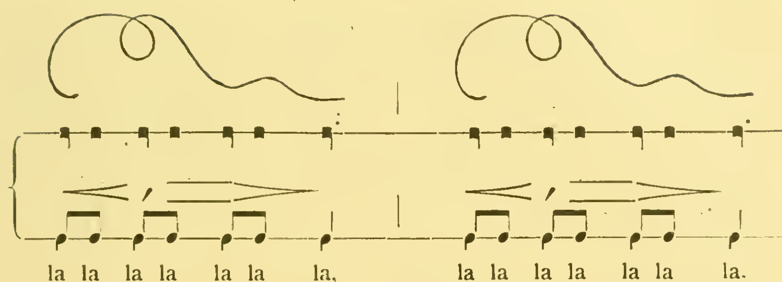

## Exercice XV.

*Trois arsis, une thésis.*



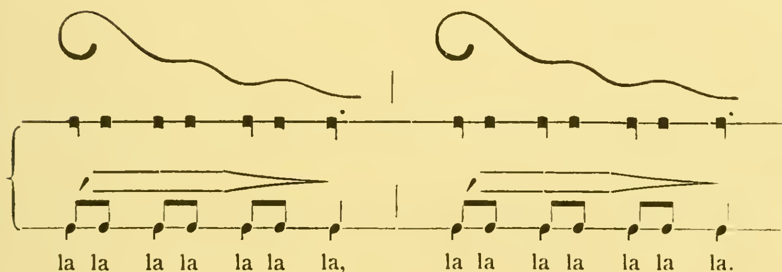
EXERCICE XVI.

*Deux arsis, deux thésis.*




EXERCICE XVII.

*Une arsis, trois thésis.*




## ARTICLE 3. — LES SILENCES.

151. — Les *silences* existent dans la musique grégorienne, comme dans toute musique, bien que les notations neumatiques ne les indiquent jamais.

Comme ils se trouvent naturellement à la fin des membres et des phrases, c'est ici le lieu d'en dire un mot. Nous n'en parlerons ici que brièvement pour montrer que nous ne les oublions pas.

Qu'il suffise d'exposer deux principes :

1° « *Les silences sont des éléments de composition rythmique au même titre que les sons dont ils tiennent la place* ». (1)

2° *Les silences ont exactement la même valeur quantitative que les notes ou syllabes exprimées.*

C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques. Dans la musique grecque, il en est ainsi ; dans la musique mesurée et polyphonique, de même ; dans notre musique, nos pauses, nos soupirs, nos demi-soupirs, nos quarts de soupir, etc., équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, double-croches, etc. (2)

Nous ferons plus loin l'application de ces deux principes aux mélodies grégoriennes.

(1) *Gevaert. Musique de l'antiquité*, II, p. 66.
(2) *Paléographie Musicale*, VII, p. 261 et ss.

# CHAPITRE VII.

## SCHÉMAS RYTHMIQUES DU CHANT GRÉGORIEN.

### ARTICLE 1. — SCHÉMAS DU RYTHME SIMPLE.

152. — Le rythme simple ou élémentaire n'a qu'*une seule* arsis et qu'une seule thésis.

| Nos D'ORDRE | ÉTENDUE. | DIVISION. *Arsis — Thésis* | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 unités ou temps 1ers | *Fig. 96.* | 1 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis. |
| 2 | 3 unités ou temps 1ers | | 1 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis. |
| 3 | | *Fig. 97.* | 2 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis. |
| 4 | 4 unités ou temps 1ers | | 2 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis. |
| 5 | | | 1 temps à l'arsis, 3 temps à la thésis. |
| 6 | | *Fig. 98.* | 3 temps à l'arsis, 1 temps à la thésis. |
| 7 | 5 unités ou temps 1ers | | 3 temps à l'arsis, 2 temps à la thésis. |
| 8 | | *Fig. 99.* | 2 temps à l'arsis. 3 temps à la thésis. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 9 | 6 unités ou temps 1ers | | 3 temps à l'arsis, 3 temps à la thésis. |

*Fig. 100.*

153. — Le plus petit rythme simple comprend donc *deux unités* et le plus grand *six*.

Avec le même chiffre d'unités on obtient des rythmes différents, en variant la place de la thésis :

Avec 3 unités nous obtenons 2 rythmes = n. 2 et 3.
» 4 » » » 3 = » 4, 5, 6.
» 5 » » » 2 = ». 7, 8.

154. — Ajoutons que chaque *temps composé* binaire ou ternaire peut se présenter sous l'une ou l'autre de ses trois formes, distincte, contractée ou mixte (39). Ainsi le rythme 9 formé de six unités peut se rencontrer sous les formes suivantes :

*Fig. 101.*

Ceci soit dit une fois pour toutes, car nous ne pouvons entrer dans tous ces détails qui trouveront surtout leur application dans les longs rythmes, formés de 3, 4 et 5 temps composés.

## ARTICLE 2. — SCHÉMAS DU RYTHME COMPOSÉ.

155. — Un rythme est *composé* lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis.

### A. — *Rythmes de trois temps composés.*

| Nos D'ORDRE | ÉTENDUE | DIVISION |
|---|---|---|
| 10 | 4 unités ou temps simples | |

*Fig. 102*

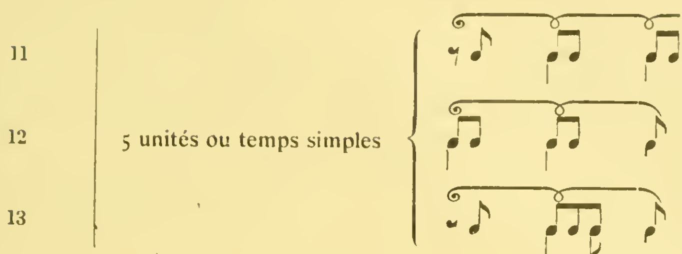



*Fig. 103*

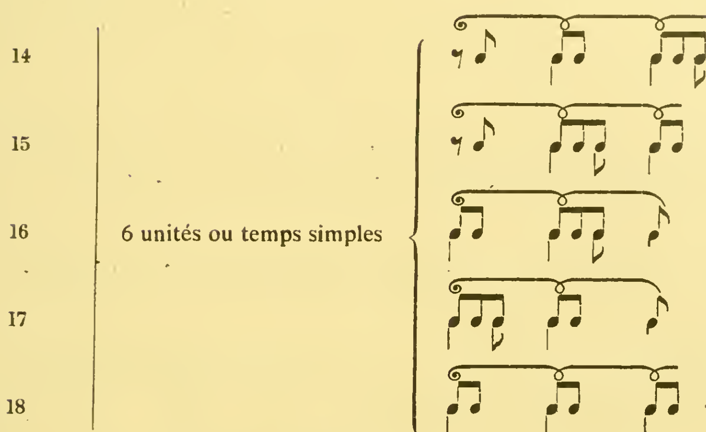



*Fig. 104*
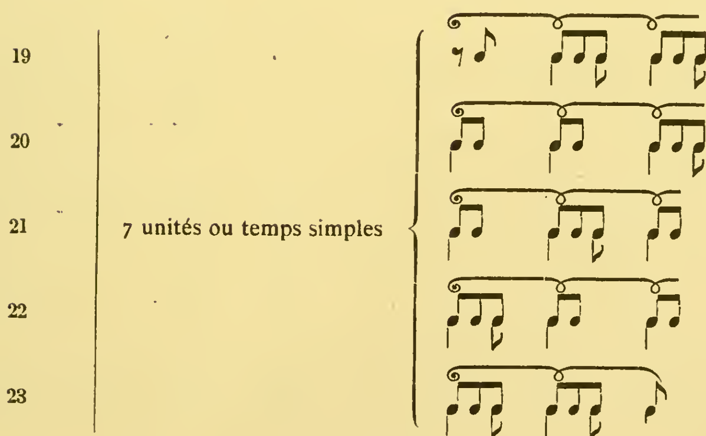



*Fig. 105*

| | | |
|---|---|---|
| 24 | | |
| 25 | 8 unités ou temps simples | |
| 26 | | |

*Fig. 106*

| | | |
|---|---|---|
| 27 | 9 unités ou temps simples | |

*Fig. 107*

*N. B.* — D'autres combinaisons rythmiques sont possibles avec ces unités ; nous avons seulement relevé les principales.

## 157. ARTICLE 3. — RYTHMES DE QUATRE TEMPS COMPOSÉS.

| Nos D'ORDRE | ÉTENDUE | DIVISION |
|---|---|---|
| 28 | 6 unités ou temps simples | |
| 29 | 7 unités ou temps simples | |
| 30 | 8 unités ou temps simples | |
| 31 | 9 unités ou temps simples | |
| 32 | 10 unités ou temps simples | |
| 33 | 11 unités ou temps simples | |
| 34 | 12 unités ou temps simples | |

*Fig. 108*

## 158. ARTICLE 4. — RYTHMES DE CINQ TEMPS COMPOSÉS.

| Nos D'ORDRE | ÉTENDUE | DIVISION |
|---|---|---|
| 35 | 8 unités ou temps simples | |
| 36 | 9 unités ou temps simples | |
| 37 | 10 unités ou temps simples | |
| 38 | 11 unités ou temps simples | |
| 39 | 12 unités ou temps simples | |
| 40 | 13 unités ou temps simples | |
| 41 | 14 unités ou temps simples | |
| 42 | 15 unités ou temps simples | |

*Fig. 109*

Le plus grand rythme de cinq temps composés est de quinze unités.

Il se rencontre des rythmes de *six temps composés* et plus. Ce qui précède suffit pour éclairer sur leur composition et leur division intérieure. Le plus grand rythme de six temps composés est de 18 unités; le plus grand de *sept temps composés* est de 21 unités.

Aristoxène concède dans le rythme artificiel des mesures composées de 25 unités; c'était sa plus grande mesure. Nous ne fixerons pas ces chiffres pour le chant grégorien; les membres de phrase formés par ces suites de temps composés peuvent être plus ou moins étendus.

159. — L'esquisse théorique que l'on vient de crayonner rapidement suffit pour donner au lecteur les notions premières sur la construction des rythmes grégoriens, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. — Les schémas rythmiques totalement dépourvus d'ornement qui viennent de lui passer sous les yeux ne doivent pas l'étonner. Prenons patience; ces formes inertes ne tarderont pas à s'embellir, à s'animer. Sur cette ossature sèche viendront bientôt s'appuyer et s'adapter mélodies et paroles, et avec elles apparaîtront, la vie, la beauté, la variété merveilleuse de tous ces rythmes.

160. — Mais avant de passer à l'étude de la *Mélodie* unie au Rythme il nous faut pénétrer plus profondément encore la nature de ce dernier en exposant brièvement :

1° La réalité et la nature spéciale du *mouvement rythmique sonore*. De cette étude nous tirerons, à l'usage des maîtres de chœurs, des règles précises de chironomie ou manière d'exprimer à l'aide du geste, les mouvements de la mélodie et du rythme ;

2° Les différences et les rapports qui existent entre *le Rythme* et *la Mesure*.

Enfin, quelques mots sur la *syncope*, termineront cette première Partie.

# CHAPITRE VIII.

## LE MOUVEMENT RYTHMIQUE.

### ARTICLE 1. — RÉALITÉ DU MOUVEMENT RYTHMIQUE.

161. — De nos jours on a voulu contester la réalité du *mouvement rythmique* dans la musique soit vocale, soit instrumentale. C'est sans doute parce que, comme le dit très bien M. Lionel Dauriac, « depuis la constitution des sciences rationnelles de la nature, telles que la mécanique et l'astronomie, la notion du mouvement s'est rivée à la notion d'espace, et cela beaucoup plus étroitement que chez les anciens, surtout à l'époque de la physique aristotélicienne. Dans la philosophie moderne, se mouvoir signifie « se déplacer » ; dans la philosophie d'Aristote, se mouvoir signifiait « changer ». Le transport n'était qu'une des espèces du mouvement » (1). Aussi, au regard des anciens, rien n'était plus réel que le mouvement rythmique, soit qu'il s'adressât aux yeux, comme dans la danse, ou à l'oreille, comme dans la poésie et la musique. Toutes leurs théories rythmiques se résumaient en une seule idée, qu'ils répétaient sous toutes les formes : *la belle ordonnance du mouvement.* Le rythme, la mélodie, en un mot la musique était la *science des beaux mouvements.*

162. — Ce n'est pas sans avoir pénétré au fond des choses que les Grecs et les Latins avaient donné le nom d'*arts de mouvement* à la poésie, à la musique et à la danse.

Par nature en effet, ces arts sont soumis au changement ; leur existence est successive et s'écoule, pour ainsi dire, goutte à goutte, dans le temps.

La main qui trace un geste, le corps qui, dans la danse, décrit une courbe gracieuse, opèrent un mouvement. L'un et l'autre *se meuvent,* se portent d'un point à un autre en passant par tous les points intermédiaires. C'est le *mouvement visible,* le passage d'un *lieu* à un autre *lieu.*

(1) Lionel Dauriac. *Essai sur l'Esprit musical,* p. 59. Paris, Alcan. 1904.

La voix qui articule une phrase, déclame un vers, chante une mélodie, *se meut* également à sa manière et d'une façon tout aussi réelle. Elle va de l'articulation première jusqu'à la syllabe finale, en passant successivement par toutes les syllabes intermédiaires.

Dans ce passage elle imite le mouvement de l'homme qui marche, qui danse, ou mieux, celui d'une balle qui rebondit ; elle s'élance, s'abaisse, se relève et parvient ainsi d'appuis en appuis, de repos en repos, jusqu'au repos définitif qui clôt à la fois la phrase, la mélodie, le rythme.

Le mouvement, à la vérité, n'est plus *local*, il n'est plus *visible*, il est *sonore*, il est *vocal*, mais il est réel ; il remplit toutes les conditions d'un vrai mouvement qui n'est autre en définitive que le passage d'un état à un autre ; la voix passe d'une note à une autre, d'une brève à une longue, etc. (1).

### ARTICLE 2. — NATURE DU MOUVEMENT VOCAL.

163. — Bien que réel le mouvement vocal est d'une nature très supérieure au mouvement mécanique ou animal. « L'homme a une voix, et cette voix est la forme la plus énergique et la plus pure de la vie qui est en lui ; elle est le retentissement le plus profond, le plus intime de son être... La voix humaine se confond tellement avec le principe vital, que toutes les langues l'identifient, ou en marquent profondément l'analogie intime. La parole n'est qu'un souffle ; mais ce souffle est l'esprit, est l'âme et le principe immatériel de la vie. La forme étendue, palpable et visible, est en effet une condition de l'humanité ; mais le *mouvement* en est l'essence, et la voix est un *mouvement ;* le mouvement est immatériel et le son de la voix est impalpable et immatériel » (2).

164. — Voilà ce qui explique la subtilité, la liberté, la puissance et les nuances infinies du rythme vocal ; ce qui explique spécialement comment les mouvements rythmiques et les ictus ou touchements qui les limitent sont souvent de la même nature que la voix elle-même, c'est-à-dire délicats, impalpables, impondérables. Pour

(1) Il y a longtemps qu'Aristoxène l'a dit : « La voix *se meut* lorsqu'elle chante, comme le corps lorsqu'il marche ou qu'il danse ». (ARISTOXÈNE. *Rythmique*, édit. Feussner, III.)

(2) H. CHAIGNET. *Le Principe de la Science du Beau*, p. 588.

bien comprendre ces vérités, il nous faudrait les appliquer à une mélodie grégorienne. Nous le ferons dans la suite. Mais ce que nous savons déjà du rythme, nous permet de poser ces principes.

165. — Cette impondérabilité de la mélodie et du rythme est difficile à faire comprendre en nos temps où la musique elle-même est assujettie à la force, à la mesure. Toujours renaissent les mêmes questions :

Comment les ictus du mouvement rythmique — premiers temps de la mesure — peuvent-ils ne pas être forts?

Ne sont-ils pas les points d'appui fermes, solides, sur lesquels repose toute la charpente du rythme ?

Ils sont l'ictus, le *coup*, le *frappé*, par conséquent le temps fort ; comment un frappé pourrait-il être faible ou du moins plus léger, moins fort que le temps levé? Et pour justifier ces assertions, on emprunte des comparaisons aux mouvements et aux chutes des corps, tombant sur le sol avec un bruit plus ou moins violent. Telles la chute du marteau sur l'enclume ou la rude cadence d'un régiment en marche.

Cet enseignement a un grave défaut : il s'appuie sur des exemples empruntés à la pure matière ; or, quand il s'agit de musique vocale ou instrumentale, de musique grégorienne surtout, la plus noble, la plus spirituelle qui existe, nous dominons la matière.

166. — De fait, la chute d'un corps lourd et inerte ne peut être que rude et forte, comme le marteau rebondissant sur l'enclume ; mais il n'y a rien de semblable à cette chute fatale dans la cadence rythmique musicale. D'ailleurs la nature elle-même peut fournir des exemples de chutes plus douces. Plus léger est le corps qui tombe, moins pesante est la chute. Le vol de l'oiseau qui, à chaque coup d'aile, s'appuie sans bruit sur l'air pour reprendre un nouvel élan ; les balancements du léger flocon de neige qui descend lentement et *touche* enfin la terre, se rapprochent bien plus de la réalité impondérable du mouvement et du rythme vocal. Cependant ici encore il reste un élément matériel, une pesanteur fatale.

Toutes ces images sont trop matérielles encore pour exprimer la délicatesse exquise la quasi-spiritualité de la marche rythmique grégorienne.

Le mouvement vocal, celui de la mélopée grégorienne surtout, emprunte le moins qu'il peut à la matière. Il se meut, mais invisiblement; il marche, mais avec légèreté. « Le Beau est léger, dit Nietzsche (1); tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats »; et quoi de plus pur, de plus divin que l'art grégorien? Il serait plus exact de dire qu'il vole avec de lents et gracieux battements d'ailes; mais toutes ces comparaisons sont au-dessous de la réalité, parce qu'elles sont trop matérielles.

167. — La voix en effet ne se meut ni au hasard, ni d'une façon machinale; ses élans et ses chutes sont d'une nature plus spirituelle que matérielle, mue qu'elle est par une puissance vitale et spontanée, libre et intelligente, qui lui transmet quelque chose de son immatérialité.

L'artiste en chantant livre son âme, extériorise sa pensée, ses sentiments et peut en traduire les moindres nuances. Maître de sa voix, il en dirige toutes les qualités de durée, de force, de mélodie, d'expression avec la plus entière liberté. Il élargit, comme il le veut, la durée des élans et des repos, il étale à sa guise, comme le peintre sur les lignes de son dessin, les couleurs, les nuances infinies de l'intensité des sons; il déploie en mille méandres les contours de sa mélodie, tout cela conformément aux exigences d'ordre, de juste proportion qui constituent l'une de ses facultés les plus délicates, le goût, le sens esthétique. Nous sommes bien loin du mouvement mécanique du marteau sur l'enclume, bien loin même du mouvement animal de l'oiseau ployant et reployant ses ailes?

168. — La force *métrique* est trop souvent brutale; en tout cas, elle est le représentant de l'animalité et de la mécanique; il en faut, puisque nous sommes corps et âme, mais le moins possible. Prenons garde : la force, en rythmique, nous rapproche toujours de la matière, du coup de marteau sur l'enclume, ou du piston de la locomotive. Son emploi dans le rythme grégorien si éthéré, si virginal, doit être sans cesse tempéré par la puissance immatérielle qui lui donne le jour.

(1) Cité dans la *Revue Musicale*, II, p. 75.

## ARTICLE 3. — TERMINOLOGIE DU MOUVEMENT VOCAL.

169. — Ce n'est donc pas une pure métaphore que de parler du *mouvement* du rythme, du *mouvement* de la phrase soit musicale, soit parlée. Ce n'est pas un mot figuré, symbolisé par le mouvement *vocal*; ce mouvement, bien qu'impondérable, est cependant réel.

Toutefois comme le *mouvement local*, par ce fait qu'il est matériel et s'adresse à la vue, est plus saisissable et partant plus facile à décrire, il est naturel de le prendre pour exemple, si l'on veut expliquer le *mouvement vocal*.

Or, c'est précisément ce qu'ont fait les Grecs. L'emploi souvent simultané des trois arts du mouvement — poésie, musique, danse — les conduisit à ne faire usage que d'une seule terminologie rythmique. Ils empruntèrent au mouvement rythmique *local* de la danse deux expressions claires, lumineuses, qu'ils appliquèrent au mouvement rythmique sonore, vocal ou instrumental.

170. — Dans la danse, ils appelaient *elevatio* (arsis), le mouvement ascensionnel, l'élan du corps, et *positio*, *depositio* (thésis), la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

En conséquence, dans la musique (vocale ou instrumentale) et dans la poésie, ils appelaient *arsis*, élévation, élan, les *sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps, et *thésis*, déposition, repos, les *sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol*, soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis* le commencement, *thésis* la fin d'un mouvement orchestique.

Lorsque la *poésie* et la *musique* se produisaient sans la danse, les termes d'*arsis* et de *thésis* n'étaient nullement modifiés ; mais là même, ils correspondaient encore à des mouvements corporels d'élévation et d'abaissement, faits par le choryphée, le maitre de chœur qui, avec le pied ou la main, indiquait les ondulations rythmiques.

171. — Nous nous trouvons là à l'origine, à la création de ces deux expressions dont la fortune a été considérable. Nous devons

y rester, sans nous embarrasser des acceptions contradictoires qui, par la suite, leur furent attribuées. Il faut surtout, pour conserver fidèlement leur sens primitif, les dégager de toute idée de force ou de faiblesse. Elles signifient seulement : *arsis*, élévation ; *thésis*, abaissement, rien de plus.

172. — C'est ce qui a permis de les appliquer plus tard à la mélodie avec une grande exactitude de langage. L'*arsis mélodique* est une élévation de la voix dans l'échelle des sons ; la *thésis*, un abaissement. Et, là aussi, l'idée de force ou de faiblesse du son est complètement absente.

---

# CHAPITRE IX.

## EXPRESSION PLASTIQUE OU CHIRONOMIE DU MOUVEMENT RYTHMIQUE.

### ARTICLE 1. — POSITION DE LA QUESTION.

173. — Les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique ; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors, pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'*orchestique*, mais encore le *geste*. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement ces *gestes* reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'*arsis ;* le *baissé*, à la *thésis*. Quoi de plus naturel, puisque selon Fr. Nietzsche (1) le motif musical ou rythmique lui-même n'est que « *le geste de l'émotion musicale* », expression aussi juste que hardie.

174. — L'indication du rythme au moyen de la main ou chironomie (χείρ, main, νόμος règle) a existé de tout temps. Nous renvoyons pour le point de vue historique à un excellent article publié par Dom Ambroise Kienle dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1885, p. 158 (2).

On verra que le chant grégorien lui-même s'exécutait sous la direction d'un *primicerius* ou *prior scholae* dont la main indiquait les mouvements de la mélodie et du rythme.

175. — Dans sa *Commemoratio brevis*, Hucbald n'hésite pas à conseiller au maître de chant d'indiquer la marche rythmique au moyen d'une percussion quelconque du pied ou de la main afin d'inculquer aux enfants, dès leur bas âge, la science pratique (*disciplina*) du rythme (*canendi æquitas sive numerositas*).

(1) Cité par RIEMANN : *Les éléments de l'Esthétique musicale*. édit. française, p. 203.

(2) Cf. Traduction française de cet article, *Musica Sacra* de Gand, octobre 1885, p. 19. — Cf. aussi *Paléographie Musicale*, tom. I, p. 98, note 5.

« Cette manière de diriger le chœur, dit Dom A. Kienle, nous paraît, peut-être, quelque peu étrange et contraire à notre pratique actuelle. Mais elle n'en est pas moins en parfait accord avec ce quelque chose de naturel et de spontané qui caractérise ce temps-là, et elle est très propre à faire chanter avec ensemble...

« Le chantre chargé d'instruire les autres dans le plain-chant a instinctivement recours à ce moyen, véritable méthode intuitive en musique, lorsque les paroles lui font défaut ou ne suffisent pas à son idée. Et cela est fort naturel ; la mélodie devient par là visible, plastique, saisissable. Aussi penserions-nous que ce mouvement qui vient si naturellement pourrait, malgré son irrégularité subjective, se réduire à une certaine loi, se préciser objectivement et devenir comme la règle du beau pour les arts mimiques. Telles ont dû être assurément les lignes tonales que décrivait le chantre romain ; fines, élégantes, typiques, égales pour des formes égales, basées sur certains gestes fondamentaux et pourtant assez libres pour répondre par un accent plus fort ou plus faible à chaque impulsion intérieure du chantre » (1).

176. — Le problème est très bien posé dans ces lignes. Il faut maintenant essayer de le résoudre. Bien que nous n'ayons jusqu'ici qu'une connaissance très générale des rythmes, et que les éléments *mélodie* et *texte* nous manquent encore, nous en savons assez cependant pour formuler les principes d'une chironomie grégorienne, et les appliquer aux différents rythmes que nous avons déjà étudiés, car tous sont grégoriens.

### ARTICLE 2. — DIFFÉRENTES CHIRONOMIES.

177. — Les *gestes fondamentaux* qui doivent servir de base à la chironomie doivent éviter nettement tout ce qui ressemblerait à la *mesure* et aux mouvements raides et disgracieux enseignés dans nos solfèges.

Il faut partir de ce large principe que la chironomie, comme la notation graphique, doit exactement reproduire non la mesure, mais *la marche rythmique et mélodique* de la phrase musicale et ne s'en écarter jamais.

(1) Cf. A. Kienle, *loc. cit.*

Et si, comme nous l'avons vu, il y a plusieurs manières d'analyser la marche rythmique d'une phrase musicale, laquelle devrons-nous suivre?

Cette observation nous conduit à reconnaître qu'*il y a juste autant de sortes de chironomies qu'il y a d'espèces d'analyses rythmiques.*

178. — *a*) Il y a une *chironomie ictique individuelle*, si la main frappe chaque ictus individuel, chaque note :

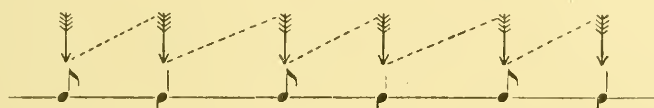


*Fig. 110*

Ce procédé est détestable, c'est le *martellement!*

179. — *b*) Il y a une *chironomie rythmique élémentaire*, si la main dessine chaque groupe rythmique élémentaire par un levé et un baissé spécial.



*Fig. 111*

Procédé court, haletant, haché et, par suite, peu heureux.

180. — *c*) Il y aura une *chironomie rythmique par temps composés*, si la main décrit des courbes liées entre elles dont les nœuds s'appuient sur chaque ictus rythmique :



*Fig. 112*

Cette chironomie est déjà meilleure que les précédentes : elle est plus liée et plus fondue. Mais si elle marque exactement tous les pas, sa marche est trop terre à terre ; elle ne sait pas s'envoler librement avec la mélodie et le rythme.

181. — *d)* Il y aura une *chironomie rythmique par membres de phrase*, si la main, tout en marquant chaque ictus rythmique, suit en même temps tous les mouvements arsiques ou thétiques de chaque temps composé.

1° Deux arsis, une thésis.

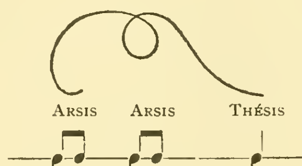



*Fig. 113.*

2° Une arsis, deux thésis.

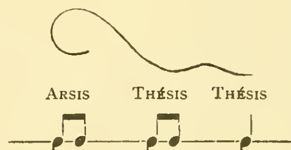



*Fig. 114*

Cette figuration est parfaite et adéquate ; car, si elle est bien dessinée par la main, elle peut représenter les nuances les plus délicates et les plus suaves des chants sacrés.

182. — *e)* Enfin, il y a une *chironomie phraséologique*, large, noble, puissante, qui, dans un seul mouvement d'élan, comprendra un antécédent, une protase entière, et, dans une longue retombée de la main, enveloppera toute une apodose. Sa puissance, sa largeur même, ne permettent pas toujours d'en faire usage, surtout à cause de la faiblesse du chœur qui réclame un secours, un soutien entrant dans plus de détails.

183. — En somme la valeur esthétique de chacune de ces chironomies, *prise à part*, vaut exactement la valeur de son modèle, c'est-à-dire de l'analyse dont elle est la représentation plastique.

Néanmoins toutes sont possibles, toutes sont utiles, bonnes, artistiques, même la première en certains cas que nous déterminerons ailleurs, pourvu que leur emploi soit judicieux. C'est au

chef qu'il appartient de choisir, dans cet ensemble de formes et de nuances variées, celles qui conviendront le mieux au but qu'il poursuit actuellement. Tour à tour il emploiera ces diverses chironomies, passant de l'une à l'autre avec aisance et habileté, suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie, le rythme ; afin que par son regard, son geste, il les communique aux exécutants, qui, ne faisant avec lui qu'un cœur et qu'une âme, doivent ponctuellement lui obéir et rendre avec fidélité, art et amour toutes les délicatesses de sa pensée.

Une telle direction est le sommet de l'art. Elle suppose un chef très éclairé, pénétré de la science grégorienne, et aussi un chœur souple, docile aux moindres indications, formé de longue date à l'exécution des mélodies liturgiques. Tous les chœurs n'en sont pas là : aussi doit-on souvent se contenter de gestes plus simples, plus réguliers, et s'en tenir à l'une ou à l'autre des *chironomies.*

184. — La meilleure, en pareil cas, pour guider les voix, c'est la chironomie rythmique *par membres* (181), dans laquelle la main retrace en détail les élans et les thésis rythmiques de chaque membre. C'est celle que nous allons étudier, en donnant les moyens de la pratiquer.

On peut l'allier aussi à la *chironomie liée par temps composés* (180), plus simple, qui est à la base de la première. Toutes deux se complètent mutuellement.

## ARTICLE 3. — ANALYSE ET CARACTÈRE DU MOUVEMENT SIMPLE.

### § I. — Le mouvement local.

185. — Pour bien se rendre compte des gestes chironomiques et de leur concordance avec les mouvements sonores de la mélodie et du rythme, il faut avoir une idée très exacte du mouvement *local et visible ;* d'autre part, une notion très nette de ce dernier, ne fera qu'éclairer le mouvement rythmique lui-même.

186. — Le *mouvement* est la cessation du repos, de l'immobilité; comme le *repos* est la cessation ou l'arrêt du mouvement ;

Tout *mouvement* suppose un repos immédiatement précédent.

Il est clair cependant que le mouvement d'un corps ne peut être déterminé que par l'effet d'une cause motrice extérieure ou spontanée qui le met en branle.

187. — Prenons un exemple :

Une balle posée à terre est au repos; mais dès que le coup (ictus) de crosse l'a soulevée et projetée en l'air, elle entre en mouvement : elle s'élance, s'élève, puis fléchit, retombe; mais le *coup même* qui l'arrête dans sa chute la relance et la conduit à une nouvelle chute : ainsi d'élan en élan, de chute en chute jusqu'à la dernière, l'impulsion première du coup de crosse et celle des ictus successifs s'épuisant progressivement, la balle atteint enfin son repos définitif.

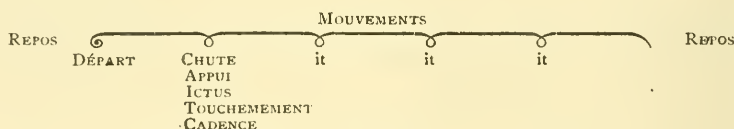


*Fig. 115*

188. — Dans cette suite de mouvements n'étudions que le premier, car il sert de modèle à tous les *mouvements simples* quelle que soit la nature du corps considéré. Le mouvement sonore lui-même se calquera sur lui.

Il faut distinguer, dans le premier mouvement de la balle, trois instants, trois phases ou, si l'on veut, trois temps :

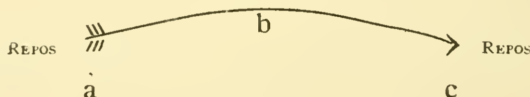


*Fig. 116*

*a*) le point de départ ou élan ;

*b*) le parcours ou la trajectoire décrite par la balle;

*c*) le point d'arrêt ou chute de la balle.

189. — Ces trois instants n'empêchent pas l'unité parfaite du mouvement :

*Le point de départ* (a) fait partie du mouvement; il en est le commencement et ne peut en être distingué : il est lui-même mouvement et élan.

*Le point d'arrivée* (c), lui aussi, fait partie du mouvement, en tant qu'il en est la fin, l'arrêt.

Revenons au point (a). Comment le mouvement de la balle s'est-il produit ?

Par l'action d'une force motrice extérieure, par le coup (ictus) de crosse (*fig.* 117), en d'autres termes, par un *mouvement* impulsif qui, lui aussi, a son point de départ (a), sa trajectoire (b), son arrivée (c), et cette dernière *juste au point de départ de la balle* (A); car c'est le choc de cette arrivée qui a déterminé la mise en mouvement de ladite balle. Quant à la crosse, sa force motrice n'est autre que la volonté spontanée du joueur.

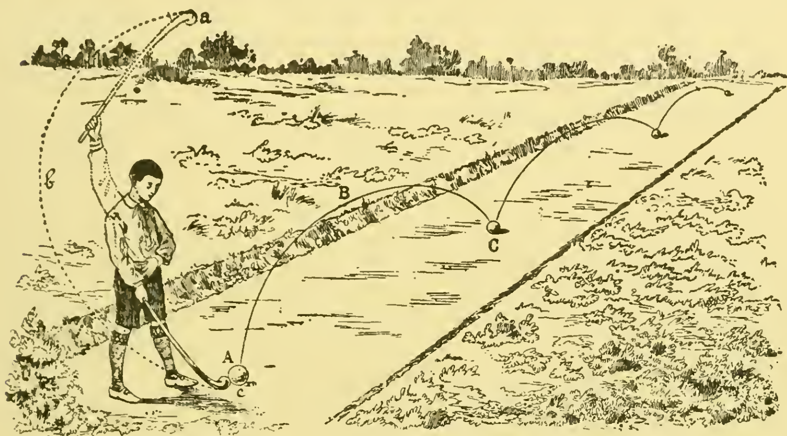



*Fig. 117*

190. — Il y a donc à constater au point de départ de la balle un double fait, qu'il est important de remarquer :

1° la *fin*, l'arrivée, la thésis, l'*ictus thétique* du mouvement moteur, préliminaire, extérieur à la balle (c);

2° le *départ*, l'arsis, l'*ictus arsique* du mouvement de la balle (A).

Le point $\left(\frac{A}{c}\right)$ qui réunit les deux mouvements est donc à la fois, selon le point de vue où l'on se place, soit la *fin* du mouvement moteur, soit le début du mouvement de la balle. *Il y a simultanéité entre l'arrivée du premier et le départ du second.*

En d'autres termes, l'*arsis* de la balle commence au moment où l'*ictus thétique* moteur la frappe.

191. — Dès le début du mouvement local, il y a donc fusion, *enchaînement de deux mouvements.* Le même fait se reproduit à chaque *chute* et *rebondissement* de la balle.

C'est exactement le phénomène de *fusion* que nous avons constaté ci-dessus dans la formation des rythmes composés (139).

Or, le mouvement *local* que nous venons de décrire est le type parfait du mouvement vocal complet, et des gestes chironomiques dont nous avons à parler.

## § II. — Le geste simple ; son application aux rythmes simples.

192. — Le geste simple est un mouvement local, il doit en avoir tous les caractères. Le rythme suivant s'y adapte entièrement.



*Fig. 118*

*a*) *Groupe binaire arsique.* — Le groupe binaire qui commence ce rythme a besoin, tout comme la balle, d'une force impulsive pour le mettre en mouvement. Cette fois le moteur n'est pas une crosse, mais un ordre qui, partant du cerveau, de la volonté, se transmet, rapide comme l'éclair, aux organes de la voix et les met en action pour l'émission des sons.

193. — Ce mouvement préliminaire, spontané et d'origine intellectuelle, doit être représenté dans les gestes, par un mouvement antérieur à la production du son ; nous le figurons ici en pointillé. Cette figure renferme en réalité deux mouvements :

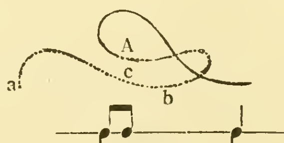



*Fig. 119*

Le premier, le pointillé, représente le mouvement subjectif moteur. Il se passe dans le silence jusqu'à son point d'arrivée (c).

Le second, figuré par le plein de la courbe, représente le mouvement sonore.

194. — La main doit suivre avec grâce et aisance le tracé des lignes. Elle sort de son repos au point (a) de la ligne pointillée, se dirige vers (b), le dépasse, remonte pour redescendre vers (c), fin de ce premier et rapide mouvement. Là, elle frappe l'ictus ou première note du groupe binaire. Cette note centrale est tout à la fois, comme dans le mouvement local, la fin (c) du mouvement moteur et le début du mouvement sonore (A). La main, sans le moindre arrêt et toujours guidée par le tracé graphique, poursuit sa course, s'élance en même temps que la voix, attaque les deux notes d'élan, décrit la courbe, fléchit et arrive à l'ictus thétique, fin du mouvement. Le son de la voix se prolongeant légèrement sur cet ictus, la main l'imite et prolonge un peu sa cadence.

Tel est le *geste simple*, geste fondamental que le maître devra posséder et décrire avec la plus grande aisance, afin de l'inculquer à ses élèves en même temps que le rythme musical.

195. — REMARQUE. — Avant de passer outre, faisons remarquer que le curieux problème (122) de *l'élan d'un ictus rythmique*, *de l'élan d'une thésis* au début d'une phrase se trouve ainsi définitivement résolu. Nous savions déjà, par les rythmes composés, qu'un *ictus central* pouvait avoir une double fonction, être thétique et arsique à la fois ; mais la difficulté subsistait tout entière pour un *ictus rythmique initial.* Elle est résolue par la notion du mouvement moteur, soit physique, soit spontané, qui précède tout mouvement soit local, soit sonore. La fin ictique de ce mouvement explique l'ictus thétique rythmique qui, dans l'analyse *élémentaire* ou dans l'analyse par *temps composés*, affecte la première note d'un temps composé (125).

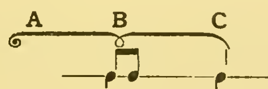


*Fig. 120*

Mais la fusion des deux mouvements, au point B, explique également comment le temps binaire ou ternaire se transforme en arsis si le grand rythme l'exige.

196. — *b) Groupe ternaire arsique.* — Le mouvement rythmique sonore, avec trois temps à l'élan, se figure de la même manière :



*Fig. 121*

avec cette différence toutefois que la main décrit une courbe plus large, afin de donner à la voix la faculté de faire entendre les trois temps simples qu'elle distribue, à égale distance, sur le parcours du geste.

197. — *c) Arsis unaire.* — Le rythme simple commençant par une *arsis unaire*

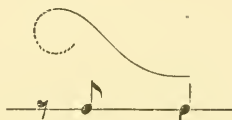


*Fig. 122*

se dessine exactement comme le rythme commençant par un temps composé binaire.

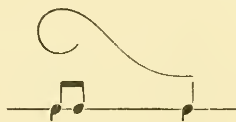


*Fig. 123*

C'est en effet un rythme analogue, mais privé d'une note au commencement.



*Fig. 124*

Le demi-soupir et la ligne pointillée placés avant l'*arsis unaire* montrent que la voix ne commence à se faire entendre qu'au milieu du parcours de la main.

Mais pourquoi ce pointillé et ce soupir ?

En principe, une *arsis unaire* suppose toujours un ictus rythmique, exprimé ou sous-entendu, qui a précédé et sur lequel elle s'appuie ; de même que, dans la marche, le pied en l'air suppose le point d'appui d'où il est parti.

Cet ictus se trouve exprimé dans les exemples suivants où l'*arsis* est *binaire* et *ternaire respectivement :*

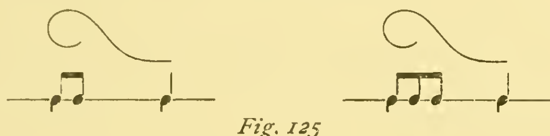


*Fig. 125*

Il est sous-entendu lorsque l'*arsis* est *unaire :*

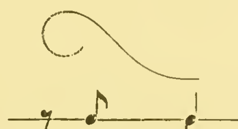


*Fig. 126*

198. — Le mouvement *sonore* supporte fort bien la suppression de cet ictus rythmique ; car un rythme musical peut commencer à n'importe quel instant d'un temps composé. Bien plus, un rythme peut commencer *par sa thésis !* (1)

En ces circonstances, la voix, en dépit des libertés qu'elle prend, n'est pas absolument indépendante de l'être physique qui l'émet, du rythme intérieur qui, lui, est soumis aux lois ordinaires du mouvement *local*. Aussi, tandis que la voix s'en affranchit, il reste cependant qu'au fond de notre être le sentiment du mouvement *local* agit et supplée silencieusement, lorsqu'il en est besoin, à tout

(1) Ce fait, si fréquent en musique moderne, est ainsi décrit par Mathis Lussy : « Un rythme peut avoir sa note *initiale* et sa note *finale* non seulement sur chaque temps fort ou faible de la mesure, mais encore sur chaque portion de temps. Le rythme final seul doit tomber au commencement d'un temps. » LUSSY. *Traité de l'expression musicale*, p. 22-23. — Paris. 1874.

ce qui manque à la sensation auditive, par le rythme intérieur qui vit en nous. Cette adjonction instinctive devient *visible* si le geste accompagne la voix pour la suivre dans ses évolutions mélodiques et rythmiques.

Les meilleurs théoriciens modernes ne font aucune difficulté de reconnaître qu'un *frappé* au début d'une pièce musicale est toujours précédé d'une *anacruse sous-entendue. L'anacruse* n'est autre chose que notre levé, notre élan.

199. — *d*) *Départ rythmique arsique ou thétique.* — Déjà nous avons dit qu'un départ sonore au *levé* suppose toujours une thésis préliminaire. Donc, pour embrasser cette question du *départ rythmique* dans tout son ensemble, il faut dire que *tout départ sonore — arsique ou thétique — suppose toujours un mouvement préliminaire moteur.*

Si le départ sonore est un *élan, un temps composé arsique,* le mouvement préliminaire chironomique sera *thétique,* car il faut partir d'en bas pour se relever : il arrivera de droite à gauche.
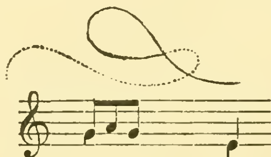


*Fig. 127*

Si le départ sonore est *un temps composé thétique,* le mouvement préliminaire chironomique sera *arsique;* car pour frapper il faut partir d'en haut. Il se fera de gauche à droite.
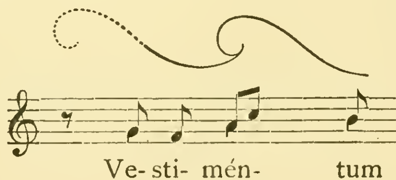



*Fig. 128*

200. — La raison fondamentale de tout ceci, c'est que le mouvement préliminaire *visible* n'est lui-même qu'une continuation

extérieure du mouvement intime de notre être qui commence avec notre vie. La vie, c'est le mouvement.

Tout s'enchaîne ici merveilleusement :

A la base, le mouvement rythmique général de notre être ;

Puis, le mouvement moteur spontané qui pressent, prépare, détermine le rythme sonore qui va se faire entendre, s'accorde et s'allie avec lui : le geste chironomique préliminaire n'en est que la figuration ;

Enfin, le mouvement rythmique et mélodique *sonore* qui, lui aussi, a sa représentation fidèle dans les gestes manuels du chef de chœur.

201. — *e*) *Figuration d'une suite de gestes simples.* — Avant de passer à l'étude des gestes composés, disons qu'une suite de gestes simples, se succédant régulièrement, peut se représenter par un 8 renversé,

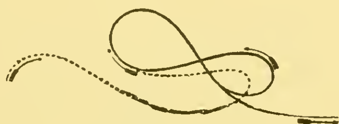


*Fig. 129*

dont la boucle de gauche serait un peu plus élevée que celle de droite. Pour s'exercer la main, il est bon de s'habituer à suivre ce tracé, en repassant plusieurs fois sur la même ligne.

### ARTICLE 4. — LES GESTES COMPOSÉS.

202. — Le *geste simple* étant connu, il est facile de passer aux *gestes composés.* Nous ne parlerons plus du geste *moteur préliminaire*, puisque nous venons de l'étudier : il est toujours supposé.

*a*) *Gestes arsiques composés.* — L'élan simple étant indiqué, comme nous le savons, par la courbe graphique et manuelle suivante :

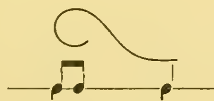


*Fig. 130*

l'élan double sera figuré par la répétition de ce même signe, le second étant plus élevé que le premier.

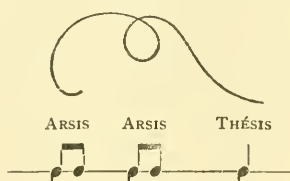



*Fig. 131*

La fusion rythmique est représentée par la boucle.

S'il y avait triple élan, le signe simple se répéterait trois fois, toujours en montant.

203. — *b) Gestes thétiques composés.* — Voici comment on peut figurer la thésis double :

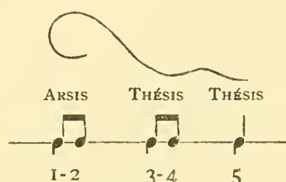



*Fig. 132*

Après l'élan 1-2, la main retombe sur la première thésis 3, se relève légèrement sur la note 4 et glisse doucement sur la dernière thésis 5.

Trois thésis de suite ne sont pas rares dans le grand rythme grégorien.

204. — Il est évident qu'un rythme peut avoir à la fois une arsis et une thésis composées ; le geste devra lui aussi reproduire cette marche du rythme.

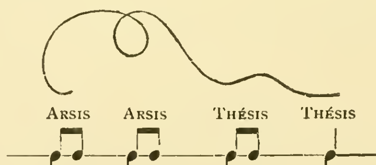



*Fig. 133*

# Chironomie Grégorienne

1er Membre. 2e Membre. 3e Membre. 4e Membre.

Can-tá-te Dó-mi-no , cán-ti-cum nó-vum , láus é-jus , ab ex-tré-mis tér-ræ,

Analyse par membres de phrase

Le 1er Membre — se compose de : Deux arsis, une thésis.
Le 2e Membre — se compose de : Une arsis, deux thésis
Le 3e Membre — se compose de : Une arsis, deux thésis
Le 4e Membre — se compose de : Une arsis, trois thésis

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le crescendo et le decrescendo — L'accent général au sommet de la phrase est marqué par l'accent sur le mot "canticum."

La distinction entre les arsis et les thésis composées est facile à saisir. La *boucle* indique toujours une répétition de l'arsis, un nouvel élan; la *ligne ondulée descendante*, celle de la thésis. Toute confusion est impossible lorsque les gestes sont bien faits.

205. — Le moyen le plus sûr et le plus prompt pour faire bien comprendre ces règles de direction chorale est de mettre sous les yeux du lecteur la planche ci-contre avec son explication. A mesure que l'étudiant avancera dans la lecture de notre *Rythmique*, il en comprendra mieux l'importance et la disposition. Souvent il devra y revenir ; car, ce tableau représente les ondulations *mélodiques*, *rythmiques* et *intensives* qui se retrouvent avec quelques variétés, dans toutes les phrases grégoriennes.

---

# CHAPITRE X.

## LE RYTHME ET LA MESURE.

### ARTICLE 1. — DIFFÉRENCES ENTRE LE RYTHME ET LA MESURE.

206. — Il est maintenant bien facile de tracer les différences profondes qui existent entre le *rythme* et la *mesure.* Celle-ci du reste n'est en chant grégorien qu'un temps composé binaire ou ternaire (217).

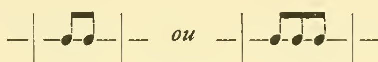



*Fig. 134*

Soit le schéma suivant qui permettra de saisir d'un rapide coup d'œil les traits qui les distinguent :

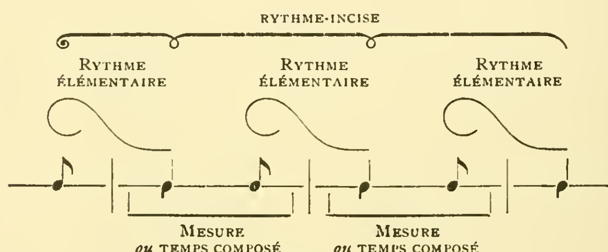



*Fig. 135*

207. — 1e différence : Les *rythmes* chevauchent sur les barres de mesure ; tandis que les *mesures* sont renfermées entre deux barres.

208. — 2e différence, conséquence de la première : Les *rythmes* se terminent tous sur l'ictus rythmique *après* la barre de mesure ;

Les *mesures* commencent sur l'ictus rythmique et ont leur fin avant l'ictus rythmique, immédiatement avant la barre.

Ces deux premiers traits de disparité ne sont que la manifestation extérieure graphique, d'une différence plus essentielle.

209. — 3e différence : Le *rythme*, surtout le rythme composé ou grand rythme, est un organisme complet, parfait, en possession de

membres harmonieusement disposés, un être doué d'une vie propre et indépendante, et auquel il ne manque rien. Le rythme a un commencement ou élan (*arsis*) et une fin ou repos (*thésis*); il donne à l'auditeur l'impression d'un tout complet, se terminant, selon les cas, sur un repos provisoire ou définitif.

La *mesure* — ou temps composé — n'est qu'une partie de rythme, un membre isolé qui, par lui-même, n'a pas de place fixe dans le rythme; c'est une pierre taillée qui attend sa place dans l'édifice de la phrase; c'est un membre mort qui attend d'être uni au corps qui lui communiquera la vie.

210. — Prenez une mesure à deux temps ou à trois temps, A, (*Fig.* 136) et voyez ce qu'en va faire le rythme.

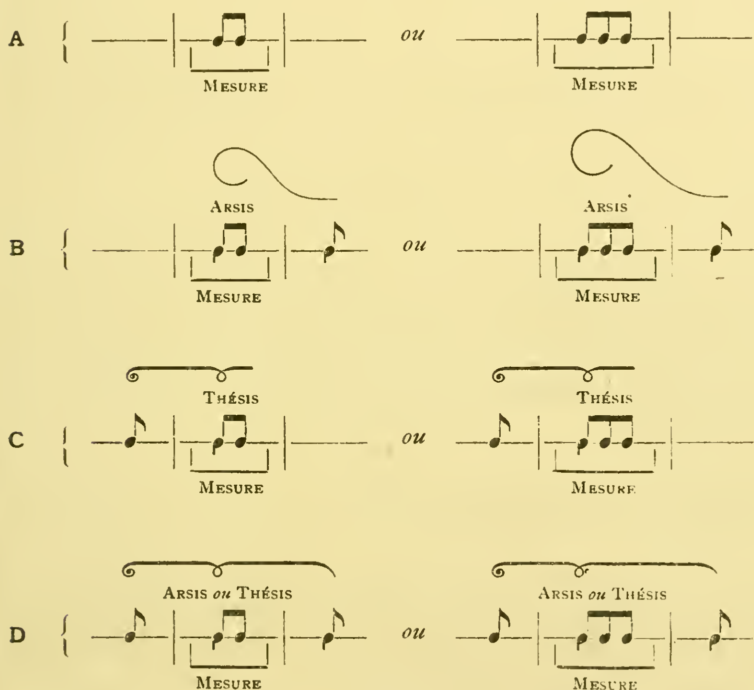



*Fig. 136*

En B, il lui donne le caractère d'un *élan*, d'un début (arsis);

En C, il en fait une *arrivée* (thésis féminine);

En D, il la met au centre d'un rythme-membre où elle peut, selon les cas, remplir le rôle d'arsis ou de thésis.

211. — 4e différence : Le *rythme est indivisible.* Les deux moments qui le composent sont aussi indivisibles que l'*inspiration* et l'*expiration* dans la vie humaine ; l'une suit l'autre nécessairement. Entre les deux moments du rythme, il ne peut y avoir solution de continuité, car la *thésis* est le complément naturel, indispensable de l'*arsis-élan*. La balle *lancée* dans les airs doit accomplir sa cadence, sa chute, sa thésis.

La *mesure est divisible*, bien qu'elle ne soit pas toujours divisée.

Dans les exemples donnés plus haut, les éléments de la mesure binaire et de la mesure ternaire sont intimement unis ; ils forment une *entité métrique*, un unique temps composé de par la volonté du rythme. Mais voici que le rythme va briser en deux tronçons la mesure binaire ; c'est son droit et il en use avec autant de fréquence que de facilité.




Mesure binaire
appartenant a deux rythmes

*Fig. 137*

La 5e mesure appartient à deux rythmes : sa première note est la thésis de l'*antécédent ;* la deuxième note est l'arsis du *subséquent.*

Le rythme fait de la mesure ce qu'il veut : il en réunit les éléments, ou les disloque à sa guise et, tout cela, naturellement et sans secousse.

### ARTICLE 2. — RAPPORTS ENTRE LE RYTHME ET LA MESURE.

212. — Par elle-même, la mesure n'est rien ; c'est au rythme seul qu'elle doit son *existence.* Par elle-même, elle n'existe pas plus que les *vestiges des pas* sur le sable avant que l'homme ait passé. Le rythme lui aussi marche, et *les premiers temps de mesure ne sont que les vestiges de ses pas.*

213. — Avant d'être un *premier* temps de mesure, le touchement qui le marque est le *dernier* d'un rythme soit élémentaire, soit composé. Ce qui caractérise le premier temps de la mesure c'est qu'il est le point d'arrivée, fort ou faible, du rythme. Là où le rythme

s'abaisse et prend pied, là où il laisse un appui, une trace si légère soit-elle, là est le début de la mesure. Entre rythmes et mesures, il y a un entrecroisement, un enchaînement continu :

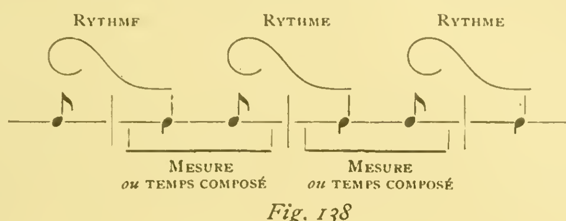



*Fig. 138*

214. — Le rythme est donc le seul facteur de la mesure ; plus encore, il lui donne sa *durée :* la marche du rythme est *binaire* ou *ternaire*, nous venons de le voir, et c'est lui seul qui la détermine. Il se prête volontiers dans le *rythme mesuré* à une marche régulière ; dans le *rythme libre* (chant grégorien) il mélange, il varie, comme il l'entend, la longueur de ses pas.

215. — On a voulu expliquer cette loi de binarité et de ternarité par une prétendue exigence métrique, purement dynamique, de l'oreille qui aurait besoin, dit-on, d'un temps fort de deux en deux ou de trois en trois unités pour se reconnaître au milieu de la multitude des unités premières, et les grouper en mesures. Non, ce qu'exige l'oreille, nous le savons, c'est ce sentiment de longueur, de repos, d'appui même le plus minime, se produisant de deux en deux ou de trois en trois unités. C'est cette perception de l'appui et du repos, *non celle du temps fort*, qui lui permet de grouper, *non en mesures*, mais en rythmes vivants et complets (élémentaires ou composés) la poussière des unités premières.

216. — A la lumière de ces faits, la *mesure* nous apparaît sous un aspect très différent de celui que les modernes se plaisent à lui attribuer.

Ils la décrivent en trois traits :

*a*) Temps initial fort, ictus métrique, frappé,

*b*) Apparaissant de deux en deux, ou de trois en trois notes,

*c*) A intervalles égaux.

Or, de ces trois notions, une seule, la seconde, résiste à l'examen des faits, et encore en sort-elle toute transformée.

Là où les modernes ne voient que le *levé* et le *dernier temps* d'une mesure, nous voyons l'élan, le début, le premier temps simple ou composé d'un rythme;

Là où ils voient le *frappé* et le *premier temps fort* de la mesure, nous voyons l'arrivée, la fin, le repos, le dernier temps d'un rythme.

217. — En chant grégorien, la *mesure* ne dépasse jamais trois temps; elle n'est en définitive qu'*un temps composé*, *binaire* ou *ternaire*, et nous préférons de beaucoup pour la désigner, cette dernière expression. Cependant si l'on conserve le mot *mesure*, nous n'y voyons pas d'inconvénient. Alors il faut la décrire ainsi:

La *mesure* n'est qu'une partie de rythme; elle est l'espace compris entre deux appuis ou ictus rythmiques. Lorsqu'elle est complète, elle commence sur un premier appui et va jusqu'au suivant exclusivement.



MESURE

*Fig. 139*

*a*) *Son temps simple* INITIAL sert de point d'appui, d'arrivée à un rythme finissant (ictus rythmique) — il est fort ou faible selon la volonté du rythme.

*b*) Cet ictus apparaît de deux en deux ou de trois en trois temps premiers, parce que, entre deux appuis, il faut nécessairement un élan, un levé.

*c*) Il apparaît à intervalles *égaux* dans le rythme qu'on est convenu d'appeler *mesuré*, et à intervalles inégaux dans le rythme *libre*, celui des mélodies grégoriennes.

Nous n'avons pas besoin de dire que cette théorie du rythme et de la mesure s'applique au rythme libre ou au rythme mesuré, se développant d'après les lois ordinaires d'une marche régulière. Nous n'ignorons pas que le rythme n'est nullement tenu à cette succession calme et pacifique de ses mouvements; il a en lui-même la faculté d'exprimer tous les sentiments qui peuvent ébranler le cœur de l'homme, depuis la paix la plus pure et l'ordre le plus parfait qui conviennent au chrétien chantant la louange

divine, jusqu'aux tempêtes et au chaos des plus violentes passions. « Il n'est aucune partie de l'art où la relation entre l'objet à exprimer et le moyen d'expression se montrent plus à nu que dans le rythme qui réalise le *mouvement* sous une forme saisissable à tout homme (1) ». En effet, le rythme a mille moyens pour exprimer les soubresauts et les chocs des passions. Mais rien ne prouve mieux que ces heurts l'existence des règles fondamentales que nous avons posées ; car il n'y a choc que parce que le rythme s'écarte sciemment des lois ordinaires qui règlent sa marche ; de même que le pauvre boîteux ne cloche désagréablement à trois temps que parce que la marche naturelle de l'homme est à deux temps.

(1) GEVAERT. *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, II, p. 118.

---

# CHAPITRE XI.

## LA SYNCOPE.

219. — Quoique la syncope ne soit pas en usage dans le chant grégorien, des notions précises sur ce phénomène rythmique ne peuvent qu'éclairer ce que nous venons de dire, et mettre le chantre en garde contre un procédé prohibé.

220. — La *syncope* est un trouble apporté dans la succession régulière des élans et des repos du rythme.

Ce trouble se produit tout d'abord :

*a*) *Entre l'arsis et la thésis*, par la contraction en une seule note de l'arsis et de la thésis d'un même rythme,

Soit les rythmes suivants :
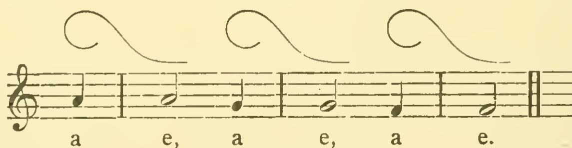



*Fig. 140*

La forme syncopale de ces rythmes serait :
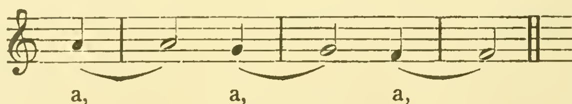



*Fig. 141*

L'opération syncopale se fait ici par la totale omission de l'ictus thétique de chaque mesure, ce qui produit la fusion irrégulière de l'élan et du repos. Or, cette suppression a pour effet naturel de tromper notre attente et de produire un ébranlement rythmique qui est, à proprement parler, le fruit de la syncope. On dirait un faux pas où, par suite d'un degré qui manque, le pied surpris est forcé de chercher *plus loin* l'appui qu'il ne trouve plus à la distance accoutumée.

221. — On suppose ordinairement que, pour produire la syncope si usitée dans notre musique moderne et dans la musique polyphonique, la mesure intensive avec son premier temps fort est nécessaire. Il n'en est rien ; car les syncopes ci-dessus peuvent se présenter aussi bien dans une série de *rythmes ictiques faibles* (A) que dans une série de *rythmes ictiques forts* (B).

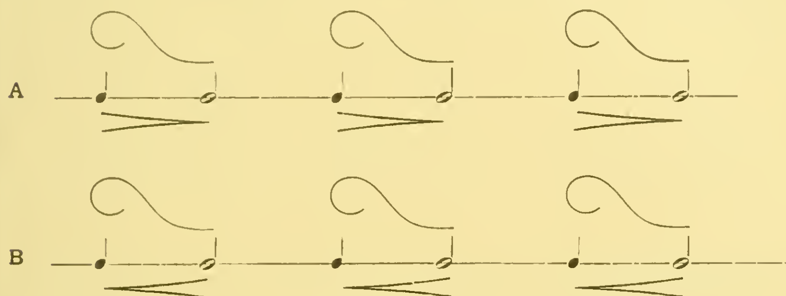



*Fig. 142*

Si on syncope ces rythmes, comme dans l'exemple 141, l'opération se fait uniquement dans les deux cas, non par la suppression totale d'un *temps fort*, mais par la totale omission de l'*ictus thétique* fort ou faible. La force plus ou moins intense de cet ictus n'a rien à faire ici ; ce n'est pas une question de plus ou de moins, ce n'est pas un affaiblissement, mais bien un anéantissement complet de l'ictus thétique.

222. — Toutefois l'ébranlement produit par la syncope musicale peut être plus ou moins violent. Dans un morceau où tous les premiers temps de mesure sont très fortement et très régulièrement marqués, l'effet syncopal sera aussi très violent, surtout si la force, comme il arrive communément, se reporte en arrière, au temps levé. En effet à la secousse *rythmique* déjà si rude, se joint un effet *dynamique* haletant, dur, qui vient la renforcer. Prenez au contraire un genre où la marche rythmique pure s'affranchit de la mesure intensive, où souvent le *levé* est fort, le baissé *faible*, comme dans la musique josquinienne ou palestrinienne, alors les syncopes prennent un tout autre caractère. Elles sont toujours une anomalie *rythmique ;* mais elles ne sont que cela. La dynamie n'y joue aucun rôle ; elles s'adoucissent et ne sont guère que des

entrelacements de rythmes qui donnent, lorsqu'ils ne sont pas prodigués, de la grâce et de la variété à la mélodie.

223. — Le trouble dans la marche rythmique se produit aussi : *b*) *Entre la thésis et l'arsis.* Ce cas se présente dans les rythmes ternaires, lorsque l'ordre, le poids régulier de l'arsis et de la thésis est interverti.

L'ordre *régulier* est le suivant : 1 temps à l'arsis, 2 à la thésis :

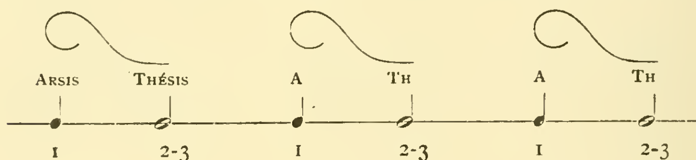



*Fig. 143*

L'ordre *irrégulier* sera donc : 2 temps à l'arsis, 1 à la thésis :

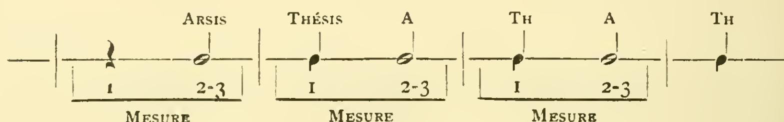



*Fig. 144*

Le deuxième temps de la *mesure* ternaire, (*fig.* 144), au lieu d'appartenir à la thésis, comme dans la *fig.* 143, sert de point de départ à l'arsis qui se trouve ainsi irrégulièrement anticipé d'un temps. La fusion, la syncope, se fait ici entre la 2e note de la thésis régulière (2e temps de la mesure) et la note arsique suivante (3e temps de la mesure). Il y a surprise et secousse syncopale parce que le pied après s'être posé sur la thésis trouve *trop tôt*, sans avoir eu le temps de se reposer et de se relever, un autre degré contre lequel il vient se heurter.

Si la longue se dédouble en deux notes distinctes ayant chacune leur ictus individuel :



*Fig. 145*

le groupement irrégulier persiste — deux notes à l'arsis, une note à la thésis — et l'effet syncopal est à peu près le même. Toutefois, cette dernière forme peut parfois être tolérée dans le cours d'une mélodie, lorsque la disposition des notes, des mots, la prononciation des voyelles et une exécution habile parviennent à dissimuler le groupement irrégulier des notes. L'effet est alors celui d'un seul temps composé ternaire :

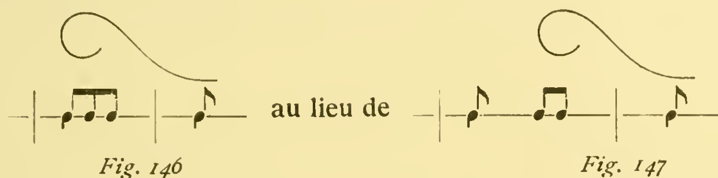



*Fig. 146* *Fig. 147*

224. — *Un groupement de notes, même distinctes, peut donc amener un effet de syncope, si ce groupement n'est pas conforme aux lois rythmiques fondamentales que nous venons d'exposer.*

225. — Dans une mesure à trois temps, la seule division naturelle est par conséquent la suivante :

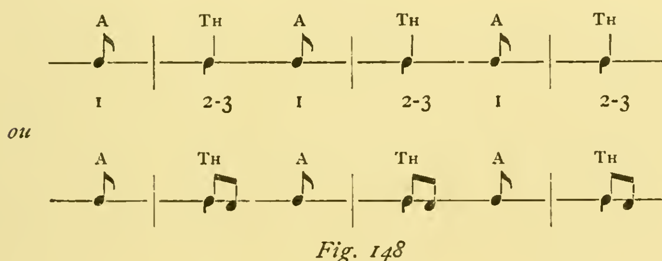



*Fig. 148*

c'est-à-dire, un temps à l'arsis, deux temps à la thésis ou encore, celle-ci :

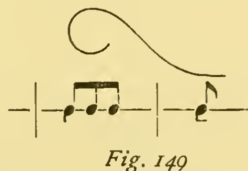


*Fig. 149*

pourvu que les trois notes forment un *unique temps composé.*

226. — L'effet de syncope est étranger à l'art grégorien, soit à l'intérieur des phrases, soit *surtout aux cadences.* La secousse, l'agitation produite par la syncope répugne totalement au calme, à l'ordre parfait, à la paix qui est le caractère essentiel de la mélopée liturgique (1).

(1) Cf. un excellent article de M. G. Bas : *La sincope e l'accompagnamento del canto gregoriano.* Rassegna Gregoriana, Luglio-Agosto. 1907. Col. 303 et ss.

---

# DEUXIÈME PARTIE.

---

## LA MÉLODIE.

## SON APPLICATION AU RYTHME.

---

# DEUXIÈME PARTIE.

# LA MÉLODIE.

## SON APPLICATION AU RYTHME.

1. — Des sons répétés sur une seule corde et groupés en incises, membres, phrases, ont été jusqu'ici la seule matière dont nous nous sommes servis pour exposer les principes fondamentaux de la science rythmique.

Maintenant il faut aller de l'avant, et aborder une matière à la fois plus intéressante et plus complexe : la *Mélodie* pure, la *Mélodie* sans parole. Le *texte*, plus complexe encore, sera étudié ultérieurement. Cette matière nouvelle, en s'adaptant aux divers schémas rythmiques déjà connus, leur apportera un accroissement de grâce et de beauté, que des rythmes à l'unisson sont incapables de procurer.

Néanmoins, qu'on ne s'attende pas encore à trouver, dans cette seconde partie, une étude de la phrase mélodique musicale grégorienne arrivée à son plein développement. Avant d'en arriver là, il est nécessaire de faire connaissance avec les premiers éléments ou matériaux mélodiques et rythmiques qui servent à sa formation : notes, groupes de notes avec leur valeur et leur exécution. Tel est le but précis de cette importante division.

Ce qu'il importe de connaître tout d'abord, ce sont les *signes graphiques* qui représentent les sons variés de la Mélopée grégorienne.

Ces signes sont de deux sortes :

Les signes *mélodiques*, c'est-à-dire ceux qui représentent les intervalles ;

Les signes *rythmiques*, qui ont pour but de figurer les éléments qui concourent plus spécialement à la formation du rythme, *durée*, *intensité*, et, par suite, mouvement rythmique d'*élan* et de *repos*.

# CHAPITRE I.

## LES SIGNES MÉLODIQUES.

### Origine, noms, formes des notes et des groupes de notes.

#### ARTICLE 1.

#### LES ACCENTS GRAMMATICAUX ET LA MÉLODIE DU DISCOURS.

2. — Les *signes mélodiques* sont dérivés de la mélodie même du langage, ou, d'une façon plus précise, des *accents* usités chez les anciens pour *noter* les inflexions du discours.

Le langage, en effet, possède une mélodie qui lui est propre. Mais les intervalles incertains, variés, spontanés, qui la composent, ne pouvant se réduire à une gamme déterminée, elle échappe nécessairement à une fidèle représentation graphique. Aussi les grammairiens, laissant aux orateurs toute liberté pour l'invention et la construction de la mélodie oratoire ou phraséologique, se sont-ils contentés d'indiquer vaguement l'*intonation des mots isolés* au moyen de signes figurant l'*élévation* ou l'*abaissement* des syllabes.

3. — A cette fin deux signes générateurs simples suffisaient :

*a*) *L'accent aigu* (*acutus*) pour l'élévation de la voix ; on le traçait de bas en haut : (*Fig. 1*) /

*b*) *L'accent grave* (*gravis*) pour l'abaissement de la voix ; on le traçait de haut en bas : (*Fig. 2*) \

4. — Une même syllabe pouvant soutenir deux inflexions de la voix, on pourvoyait à la notation de ces cas mélodiques par la combinaison des deux accents simples. On avait :

*a*) *L'accent circonflexe* (*Fig. 3*) ^ note aiguë, note grave ;

*b*) *L'accent anticirconflexe* (*Fig. 4*) v note grave, note aiguë.

5. — La signification de ces accents grammaticaux était, dès l'origine, purement *mélodique* (cf. *Paléographie Musicale*, I, p. 97), c'est-à-dire que les grammairiens n'y attachaient aucune idée de *durée* ou de *force*. Ils appartenaient uniquement à l'*ordre mélodique*. (Cf. ci-dessus, I, 13, 14.) L'accent n'était pas long ; il valait, aigu

ou grave, *un temps simple*, pas davantage. Lorsqu'une syllabe valait deux temps simples — soit un temps composé binaire, — elle portait deux accents simples, réunis en un seul groupe : l'accent circonflexe, ou l'accent anticirconflexe.

Ex. : Rōmă = R͡ŏōmă = Rômă.

6. — Enfin un troisième accent *simple*, l'*apostropha* ( ʾ ) a passé dans la notation musicale, en donnant naissance à tous les signes neumatiques qui ne sont pas dérivés de l'accent aigu ou de l'accent grave. En sorte que, sauf le *quilisma* dont on parlera plus loin, la notation musicale, dite *accentuation neumàtique*, ne met en œuvre que trois éléments générateurs simples, trois accents empruntés à la grammaire : l'*accent aigu* et l'*accent grave* pour les intonations ; l'*apostropha* dont on verra la destination spéciale.

Ces courtes notions sur l'accent suffisent ici. Que l'on se souvienne seulement que l'accent aigu n'est qu'une *note*, une *élévation* musicale. Dans la troisième Partie, nous traiterons plus expressément de l'accent et de sa valeur soit intensive, soit quantitative dans les mots (1).

(1) Il n'est pas inutile de rappeler ici que les grammairiens latins reconnaissaient onze accents :

| | | | | En notation neumatique : |
|---|---|---|---|---|
| 1 | l'aigu . . . . | (*Fig.* 5) | / | Virga |
| 2 | le grave . . . | 6 | \ | . Accent grave ou punctum |
| 3 | le circonflexe . . | 7 | ^ | . Clivis |
| 4 | l'anticirconflexe . . | 8 | ∨ | . Podatus |
| 5 | le long . . . | 9 | — | . Signe romanien, épisème |
| 6 | le bref . . . | 10 | ◡ | . |
| 7 | l'apostropha . . | 11 | ʾ | . Strophicus |
| 8 | l'hyphen (ou trait d'union) | 12 | -◡- | . |
| 9 | l'hypodiastole . . . | 13 | -⌒- | . |
| 10 | le dasea . . . . | 14 | ⊢ | { aspirations. (Notation dasienne) |
| 11 | le psile . . . . | 15 | ⊣ | |

Or, sur ces onze accents, la notation neumatique en emploie six, à savoir :
1° Les quatre premiers pour l'intonation,
2° L'apostropha,
3° Le long, dans la notation romanienne.

Enfin l'habitude d'avoir recours aux accents pour écrire la musique était tellement forte au moyen âge, que l'auteur de la *Musica Enchiriadis* employa le *dasea* et le *psile*, tournés et retournés en tous sens, et inventa la notation *dasienne*, ce qui porte à huit le nombre des accents transformés en notes musicales.

## ARTICLE 2.

## NEUMES-ACCENTS DÉRIVANT DES ACCENTS AIGU ET GRAVE.

### § 1. — Noms et formes des notes simples et des groupes.

A. *Notation chironomique.*

7. — En devenant *neumes* ou notes musicales, les accents aigu et grave ne subirent d'abord *dans leur forme* que de légères modifications — sauf, en certains cas l'accent grave —; mais ils reçurent d'autres noms, suggérés par leur forme elle-même.

L'*accent aigu* devint la *virga* des neumes : (*Fig. 16*) / et l'*accent grave*, employé seul, se transforma en *punctum* et en prit le nom : (*Fig. 17*) -

8. — Allié à l'accent aigu, l'accent grave garda à peu près sa forme :

L'*accent circonflexe* devint la *clivis* : (*Fig. 18*) /\

Enfin l'*accent anticirconflexe* devint le *pes* ou *podatus* : (*Fig. 19*) J J

9. — Dans la musique, les combinaisons d'accents sont naturellement plus nombreuses que dans le langage ; de là, des neumes-groupes de trois, quatre, cinq notes et plus.

Neumes de trois notes : (1)

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Torculus* (machine à presser) | (*Fig. 20*) | /\ | *accent grave, accent aigu, accent grave.* |
| *Porrectus* (allongé)? | (*Fig. 21*) | N | *a. g. a.* |
| *Scandicus* (*scandere*, monter) | (*Fig. 22*) | .⁄ | *g. g. a.* |
| *Climacus* (κλῖμαξ, échelle) | (*Fig. 23*) | /· | *a. g. g.* |

etc., etc., etc.

Cette notation (2) est dite *chironomique* (χείρ, main ; νόμος, régle) parce que les accents ne sont que des signes graphiques, repré-

(1) Au cours de ce *Traité*, nous employons les noms des groupes neumatiques en usage depuis une trentaine d'années dans les livres de chant grégorien. Plusieurs de ces dénominations auraient besoin d'être révisées et, en particulier, celle du *porrectus;* cependant la commodité de ces termes nous engage à les maintenir pour le moment.

(2) Cf. *Paléog. Music.* Notation chironomique t. I, p. 98 et ss.

sentant les mouvements d'élévation et d'abaissement que la main faisait en les traçant.

10. — Exemples de notation chironomique.

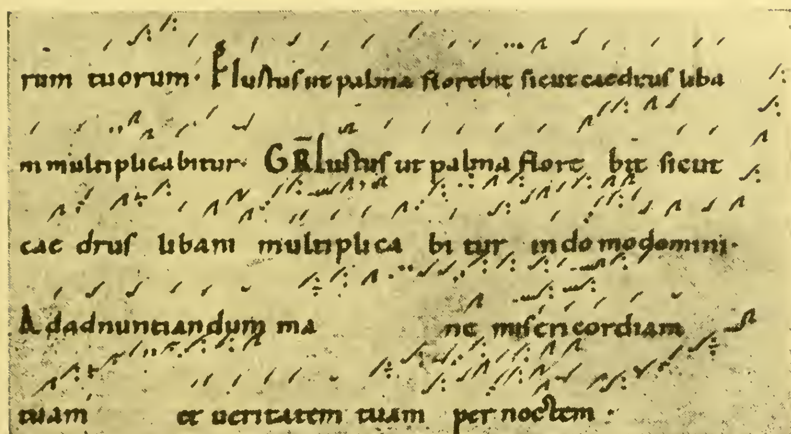


*Fig. 24.* — Zurich, Bibl. cantonale, N. 71. Graduel de Rheinau, Suisse, f° 26. XIe siècle. Neumes-accents.

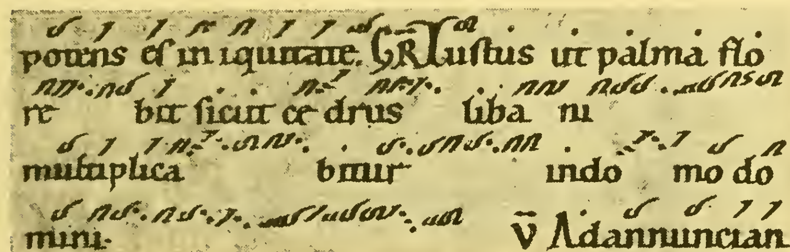


*Fig. 24a.* — Zurich, Bibl. cantonale, N. 75. Graduel des environs de Rheinau, f° 8. XIIIe siècle. Neumes-accents.

### B. *Notation diastématique.*

11. — Cependant cette accentuation musicale conservait, de son origine même, un grave défaut : elle indiquait assez bien les élévations et les abaissements de la voix, mais sans préciser l'intervalle que celle-ci devait franchir. L'élève mis en face des neumes (fig. 24) ne pouvait s'en servir ; la présence du maître était nécessaire pour les utiliser. Celui-ci devait, en chantant, faire entendre les intervalles et suppléer ainsi, par l'exemple, à l'insuffisance de la notation. De son côté, l'élève répétait docilement ce qu'il enten-

dait et, à force de patience et de mémoire, *apprenait par cœur* toutes les mélodies de l'Antiphonaire grégorien. Les accents neumatiques lui fournissaient seulement le moyen de guider et de rafraîchir sa mémoire. En de telles conditions, il fallait de longues années d'études pour posséder en son entier le répertoire musical de l'Église.

Dès lors, un devoir s'imposait aux notateurs : celui de perfectionner la notation chironomique en la rendant claire, intelligible au premier coup d'œil. Les essais tentés dans ce sens arrivèrent peu à peu à un excellent résultat. Les copistes, en écrivant les neumes, en vinrent assez naturellement à disposer les notes à des hauteurs diverses, suivant la différence des intervalles. Les premiers vestiges de cette notation diastématique (*διαστήματα*, intervalles) se voient jusque dans les manuscrits neumatiques les plus anciens.

12. — Ils ne s'en tinrent pas là. Pour lever toute hésitation, ils tracèrent d'abord une ligne horizontale autour de laquelle ils échelonnèrent les notes. Puis, pour plus de précision encore, ils ajoutèrent une seconde, une troisième, une quatrième ligne, la *portée* musicale fut trouvée.

13. — Enfin l'invention des *clefs* (II, 131) acheva le perfectionnement de la notation (1).

Les *neumes-accents* légèrement modifiés furent placés sur cette échelle, et la lecture en devint des plus aisées.

14. — Exemples de notation diastématique.

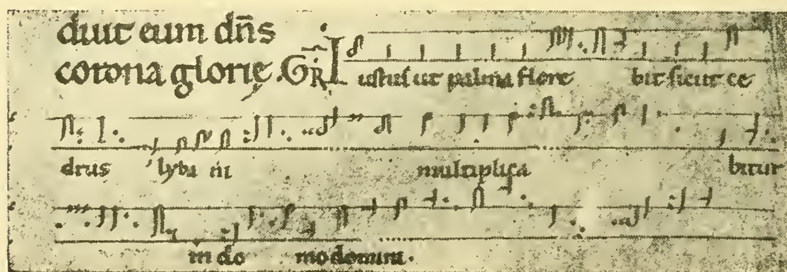



*Fig. 25.* — Londres, Musée Britannique, Add. n. 18031-2. Missel plénier de Stavelot, f° 213ᵛ. XIIIᵉ siècle. Neumes-accents sur lignes.

(1) Cf. *Paléog. Music.* Notation diastématique t. I, p. 122 et ss.

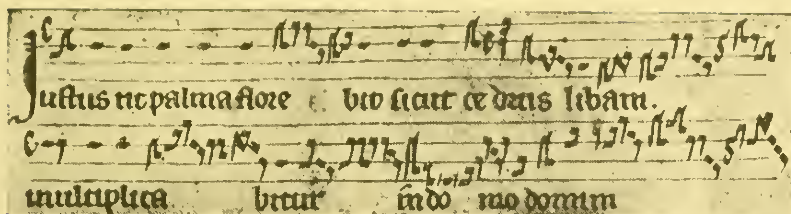



*Fig. 26.* — Londres, Musée Britannique, Add. n. 12194. Graduel de Sarum, f° 102 v. XIII[e] siècle. Neumes-accents sur lignes.

16. — Avant de passer à l'étude des intervalles et du solfège, il faut d'abord apprendre la forme graphique des notes et des groupes, tels qu'on les trouve sur lignes, soit dans la notation grégorienne, soit dans les transcriptions qui en sont faites en notation moderne. Pour la commodité du lecteur, on réunit ici dans un même tableau *toutes les notes simples*, même celles qui dérivent de *l'apostropha* (II, 28 et ss.). On joint aussi le signe du *quilisma*, et les *punctums ictiques* (1).

## *A.* Notes simples.

| | Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|---|
| 1 | Punctum carré | | |
| 2 | Punctum carré avec ictus de subdivision | | |
| 3 | Punctum losangé | | |
| 4 | Punctum losangé avec ictus de subdivision | | |

(1) On sait, en effet, que les lois du rythme exigent un touchement, un appui (*ictus*) de deux en deux ou de trois en trois temps simples. Le chant grégorien n'échappe pas à cette loi essentielle ; par suite, la notation, pour être claire, doit tenir compte de cette exigence. Ces subdivisions rythmiques, nécessaires dans les longs groupes, sont indiquées par l'*épisème* (I, 67). Le lecteur est familiarisé avec ce petit trait vertical ajouté aux notes affectées de l'ictus rythmique. Dans nos livres de chant, au lieu de le marquer chaque fois, comme dans les exemples de la première partie de cette *Méthode*, on ne l'emploie que lorsque la forme du groupe n'indique pas par elle-même la place de ces ictus.

5 VIRGA

ou

6 APOSTROPHA

ou

7 ORISCUS

8 QUILISMA

*Fig. 27*

Dans les éditions solesmiennes de l'Édition Vaticane, les *épisèmes* seront marqués ainsi :

(*Fig. 28*) 

Quelle que soit leur forme, toutes ces notes ne valent qu'un seul temps simple.

EXERCICE I.

17. — Rechercher, dans les livres de chant grégorien, (*Liber Usualis*, *Kyriale Vatican*, édition de Solesmes) les notes simples et leur *donner leur nom.*

18. — *B.* **Neumes de deux notes.**

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 9. PES *ou* PODATUS | | |
| 10. CLIVIS | | |

*Fig. 29*

REMARQUES. — *a*) Dans le *podatus*, la note du bas s'exécute la première.

*b*) On peut encore rattacher aux groupes de deux notes la *virga* redoublée ou *bivirga*.




*Fig. 30*

*c*) Aux groupes de deux notes, comme aussi à tous ceux qui vont suivre, peuvent être ajoutés des *points* et des *épisèmes*, ou encore un petit trait — *épisème* horizontal — indiquant le retard.

Exemples :

PES AVEC POINT

PES AVEC 2 POINTS

PES RETARDÉ.

CLIVIS AVEC POINT

CLIVIS AVEC 2 POINTS

CLIVIS RETARDÉE.

CLIVIS AVEC ÉPISÈME

*Fig. 31*

## EXERCICE II.

19. — Rechercher, dans les livres de chant, les groupes de deux notes et leur *donner leur nom*.

### 20. — *C.* Neumes de trois notes.

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| PORRECTUS | | |
| TORCULUS | | |

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 13. Scandicus | | |
| 14. Salicus | | |
| 15. Climacus | | |

*Fig. 32*

Remarques. — *a*) Quand le *scandicus* est terminé par une *virga*, cette dernière note est ordinairement, dans une notation bien comprise, affectée de l'ictus rythmique :

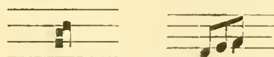


*Fig. 33*

*b*) Le *scandicus* et le *climacus* peuvent, sans changer de nom, se composer de quatre, cinq notes et même davantage.
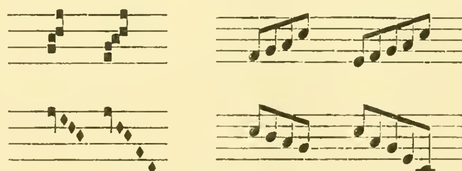


*Fig. 34*

*c*) Le *salicus* peut ou non avoir ses deux premières notes à l'unisson.

## Exercice III.

21. — Rechercher, dans les livres de chant, les groupes de trois notes et leur *donner leur nom*.

### 22. — *D.* Neumes de quatre notes et plus.

Un seul terme suffit pour nommer les neumes précédents. On donne aux groupes plus longs des *noms composés*. Chaque groupe

est désigné d'abord par le nom du neume qui en est, pour ainsi dire, le noyau ; puis on lui ajoute un qualificatif qui le spécifie.

Ces qualificatifs sont au nombre de trois : *flexus*, *resupinus*, *subpunctis*.

*a*) *Flexus* (fléchi). — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés normalement à l'aigu, — *porrectus*, *scandicus*, *salicus* —, fléchissent encore d'une note vers le grave.

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 16. Porrectus flexus | | |
| 17. Scandicus flexus | | |
| 18. Salicus flexus | | |

*Fig. 35*

*b*) *Resupinus* (retourné vers le haut). — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés régulièrement au grave — *torculus*, *climacus*, — se relèvent ensuite vers l'aigu pour finir en haut.

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 19. Torculus resupinus | | |
| 20. Climacus resupinus | | |

*Fig. 36*

*c*) *Subpunctis*. — On qualifie ainsi les neumes qui, terminés par une *virga*, — *podatus*, *porrectus*, *scandicus*, etc. — sont suivis de *punctums* losangés.

S'il y a deux *punctums*, on dit *subbipunctis* :

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 21. Pes subbipunctis | | |
| 22. Porrectus subbipunctis | | |
| 23. Scandicus subbipunctis | | |

*Fig. 37*

S'il y a trois *punctums*, on dit *subtripunctis* :

| Noms | Figures | Transcription et valeur musicale |
|---|---|---|
| 24. Pes subtripunctis | | |
| 25. Porrectus subtripunctis | | |

*Fig. 38*

Pour compléter toutes ces notions, on pourra consulter la *Paléographie Musicale*, tome II, p. 31.

## § 2. — Unité des groupes.

23. — Il importe, pour la pratique, de savoir très exactement comment se forment les groupes (1), afin d'être à même de voir quelles sont les notes qui doivent être unies dans le chant, et aussi celles qu'il convient de séparer.

De ce qui précède, il résulte que les sons peuvent se réunir et former groupe de trois manières différentes :

1° Par la liaison graphique ou ligature ;

2° Par la succession des losanges ;

3° Par le simple rapprochement de plusieurs groupes.

(1) « Qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem » HUCBALD. *Scriptores*, Gerbert, I, p. 118.

24. — Dans tous ces cas, l'unité des éléments ainsi groupés frappe les yeux, quoique diversement :

1° Dans la *ligature*



*Fig. 39*

la liaison est évidente : l'unité du trait graphique fait l'unité du groupe.

2° La *subordination graphique des losanges* à la *virga*, qui toujours les précède et les domine, démontre assez qu'ils en dépendent. Les notes losangées sont le produit d'un unique trait de plume partant de la *virga*, et conservant sa direction inclinée de gauche à droite : la plume ne se soulève que pour distinguer chaque note :



*Fig. 40*

3° Le *rapprochement des groupes*. — Deux ou trois groupes, très proches l'un de l'autre, n'en forment en réalité qu'un seul dans l'exécution.

1. Pes et climacus formant groupe, ou scandicus subbipunctis



*Fig 41*

2. Podatus et clivis formant groupe

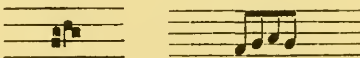


*Fig. 42*

3. Clivis et podatus formant groupe



*Fig. 43*

4. Pes subbipunctis et climacus formant groupe



*Fig. 44*

5. Climacus et climacus resupinus formant groupe



*Fig. 45*

6. Torculus et podatus formant groupe



*Fig. 46*

7. Clivis et porrectus formant groupe

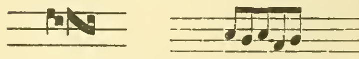


*Fig. 47*

8. Torculus et pes subtripunctis formant groupe



*Fig. 48*

9. Clivis, climacus et podatus



*Fig. 49*

ou

porrectus subbipunctis et podatus formant groupe



*Fig. 50*

10. Podatus subbipunctis, climacus et clivis formant groupe.
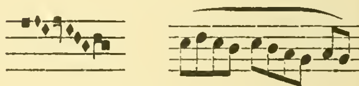


*Fig. 51*

## Exercice IV.

25. — Déjà, sans savoir le nom des notes, on peut distinguer et nommer un grand nombre de groupes. Pour s'habituer à les reconnaître, il est bon de prendre un livre noté et de nommer les groupes que l'on rencontre au hasard. Les exercices écrits sont aussi recommandés.

## § 3. — Neumes Liquescents.

26. — Les groupes neumatiques que nous venons d'étudier reçoivent une légère modification graphique, lorsqu'ils se trouvent en contact avec certaines combinaisons de consonnes, ou même

de voyelles, dont la prononciation exige une délicatesse particulière (1). Dans ces cas, au moment de la transition d'une syllabe à une autre, on emploie des sons dits *liquescents* ou *semi-vocaux*, figurés dans la notation de la manière suivante :

| | | |
|---|---|---|
| 1. Le Podatus | *devient* | Épiphonus *ou* Podatus liquescent |
| 2. La Clivis | » | Céphalicus *ou* Clivis liquescente |
| 3. Le Torculus | » | Torculus liquescent |
| 4. Le Porrectus | » | Porrectus liquescent |
| 5. Le Scandicus | » | Scandicus liquescent |
| 6. Le Climacus | » | Ancus *ou* Climacus liquescent |

*Fig. 52*

Exercice V.

27. — Rechercher dans les livres de chant les neumes liquescents et leur *donner leur nom.* — On remarquera qu'ils ne se trouvent qu'à la rencontre de deux syllabes et jamais au centre des groupes : la note semi-vocale termine toujours un groupe.

## ARTICLE 3.

## NOTES ET GROUPES DÉRIVANT DE L'ACCENT-APOSTROPHE.

### § 1. — Emplois variés de l'apostrophe dans la notation neumatique.

28. — L'*apostrophe* est encore un signe emprunté à la grammaire, une sorte d'accent grammatical.

Déjà les notateurs ont demandé aux accents du langage les signes destinés à figurer l'élévation et l'abaissement de la voix ;

(1) Nous étudierons ces combinaisons dans la III[e] Partie. Pour le moment nous n'avons qu'à nous occuper de la *forme* graphique et du *nom* des groupes.

de nouveau, ils choisissent, parmi les accents énumérés chez les anciens grammairiens, le signe supplémentaire dont ils ont besoin pour certaines particularités de rythme et certains effets vocaux, alors en usage dans les chants de l'Église. Aussi l'importance de l'*apostrophe* est-elle capitale dans l'accentuation neumatique.

29. — *Nature de l'apostrophe.* — L'*apostrophe* neumatique est, par nature, une note d'*apposition*, c'est-à-dire une note jointe, appliquée, apposée à quelque chose ; aussi ne la trouve-t-on jamais seule. C'est du reste le caractère même de l'*apostrophe* grammaticale, que Diomède, Donat, Priscien et tous les rhéteurs définissaient : « Apostrophos, circuli pars dextera, sed ad summam litteram consonantem *adposita*, cui vocalis est substracta ».

30. — Le nom, et très souvent la forme exacte, nous en ont été conservés dans le groupe appelé *strophicus*, qui comprend

| | | | |
|---|---|---|---|
| L'Apostrophe simple | ' | = | |
| La Distropha | '' | = | |
| La Tristropha | ''' | = | |

*Fig. 53*

31. — Employée comme *pressus*, l'*apostrophe* a revêtu des formes qui, parfois, rendent difficile à reconnaître sa parenté avec le signe grammatical. Néanmoins c'est bien de ce dernier que le *pressus* descend ordinairement ; et les signes que les notateurs compétents, dans leurs tableaux de neumes, appelaient *pressus* ne sont en réalité que des *apostrophes apposées* à une note qui se trouve ainsi doublée.

32. — L'*oriscus*, lui aussi, n'est qu'une *apostrophe apposée.*

33. — Toutefois les diverses écoles de calligraphie neumatique n'ont pas conservé avec une égale persévérance, ni avec une égale fidélité, la forme primitive de l'*apostrophe.* Le trait recourbé, — *circuli pars dextera* (ʾ) — qui la caractérise a été soumis à des vicissitudes identiques à celles qui ont modifié l'accent grave et l'accent aigu. De très bonne heure, la *stropha* a subi des altérations, ici légères, là importantes, qui la défigurent diversement tout en retenant quelque chose du type primitif. Ailleurs, on a été plus loin : on l'a purement et simplement remplacée par le *punctum* ou la *virga.* Quoi qu'il en soit de ces altérations ou substitu-

tions, il reste toujours possible, par la comparaison des manuscrits, de reconnaître l'*apostrophe* dans les trois emplois principaux qu'elle a dans les mélodies grégoriennes : *strophicus*, *pressus*, *oriscus*.

## § 2. — Strophicus.

34. — Sous ce nom générique, on comprend la *stropha* seule, la *distropha* et la *tristropha*.

L'*apostrophe* (*Fig. 54*) —♦— (1) ne s'emploie jamais seule; elle s'appuie toujours sur une note ou sur un groupe. Elle ne s'emploie pas non plus sur une simple syllabe.



*Fig. 56*

Mais la *stropha* qui termine ainsi les groupes se trouve souvent transformée en *oriscus* dans les manuscrits sur lignes :

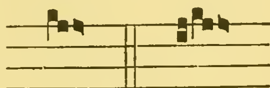


*Fig. 57*

On en reparlera plus loin.

35. — *Distropha* (*Fig. 58*) —♦♦—. La *stropha* peut se doubler ; elle reçoit alors le nom de *distropha* ou *bistropha* :

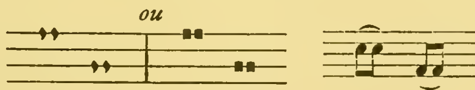



*Fig. 59*

(1) Ordinairement les livres modernes de chant grégorien ne distinguent pas la forme de l'*apostrophe* de celle d'une simple note carrée : (*Fig. 55*) —■—
Les éditions de Solesmes, depuis 1903, lui donnent la forme ci-dessus (fig. 54) qui rappelle la forme primitive.

La *distropha* est rarement employée seule sur une même syllabe (1). C'est la *bivirga* qui est alors en usage.

36. — *Tristropha* (*Fig. 61*) —♦♦♦—. La *stropha* peut se répéter jusqu'à trois fois. Le groupe ainsi formé reçoit le nom de *tristropha.*



*Fig. 62*

Ce groupe est la formule préférée pour signifier trois notes sur le même degré; la *tristropha*, contrairement à la *distropha*, se rencontre très souvent sur une seule syllabe.

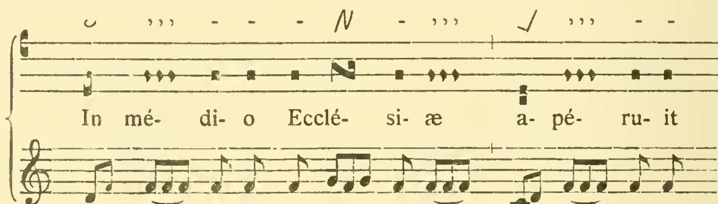


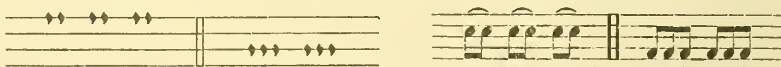
*Fig. 63*

La *tristropha* se rencontre encore sous cette forme :


*Fig. 64*

37. — Répétition de la *distropha* et de la *tristropha.*

Ces deux groupes peuvent se répéter eux-mêmes :


*Fig. 65*

(1) On en trouve cependant quelques exemples :
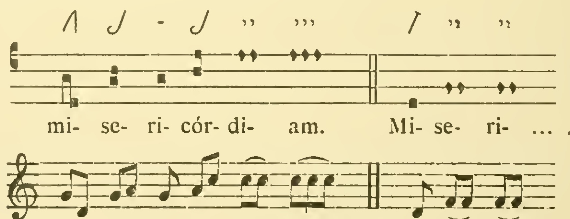


*Fig. 60*

Ils peuvent être joints et mélangés à des notes et à des groupes :
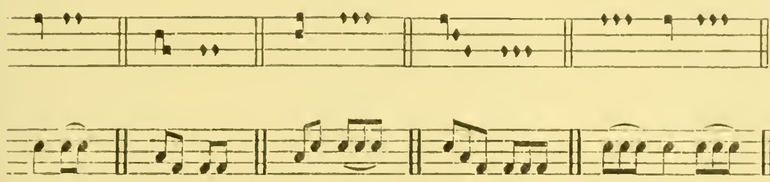


*Fig. 66*

## § 3. — Pressus.

38. — En dehors des signes *rythmiques* dont nous parlerons plus loin, la notation neumatique pure n'avait, pour représenter le doublement d'un son, d'autres moyens que sa répétition graphique.

39. — Dans les manuscrits neumatiques, la *virga* se posait devant la *clivis*, le *porrectus* et le *climacus*, pour doubler la première note de ces groupes.

Les neumes ainsi notés ont été rangés sous le nom générique de *pressus*, et ont fini par être assimilés à ce groupe.

| | A | | B | | C |
|---|---|---|---|---|---|
| Pressus-clivis : | //\ | = | | = | |
| Pressus-porrectus : | /N | = | | = | |
| Pressus-climacus : | //·. | = | | = | |

*Fig. 67*

40. — Mais là n'est pas la véritable origine du *pressus*.

Pour doubler une note, on posait à sa suite un signe graphique qui variait un peu de forme selon les pays, les écoles et les copistes, mais qui n'était, en somme, qu'une *apostrophe*.

Ainsi le *pressus-clivis* (*Fig. 68*) //\ se notait souvent ainsi (*Fig. 69*) /.' *ou* ſ' La transcription exacte sur lignes serait :

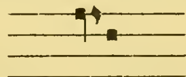


*Fig. 70*

C'est l'équivalence exacte de

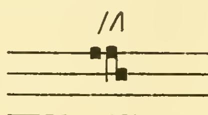


*Fig. 71*

41. — Voulait-on doubler la deuxième note d'un *climacus*,

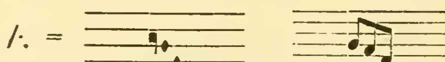


*Fig. 72*

on apposait à cette note une *apostropha*, tout en conservant la forme primitive du neume,

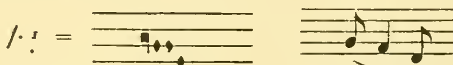


*Fig. 73*

ou un signe très approchant, qui en dérivait certainement.

On scindait aussi le groupe en deux, et on écrivait :

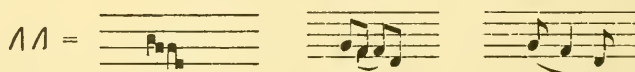


*Fig. 74*

équivalence qui produit à l'exécution le même effet.

42. — Dans la notation actuelle, le *pressus* est formé par la rencontre et la fusion pratique de deux groupes sur le même degré :

Exemples :

PODATUS+CLIVIS FORMANT PRESSUS ... *ou* ...

CLIVIS+CLIVIS » » ... *ou* ...

CLIMACUS+CLIVIS » » ... *ou* ...
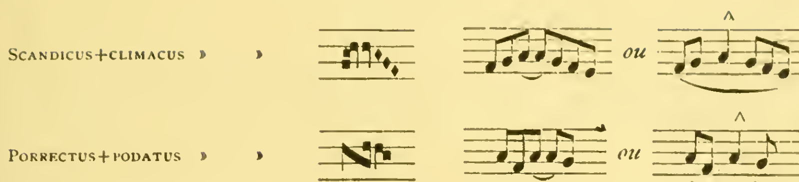



*Fig. 75*

Quand nous parlons de deux neumes *formant pressus*, nous voulons dire que ces groupes s'unissent intimement au point de *ne former qu'un seul groupe*, par la *fusion* des deux notes à l'unisson (Cf. plus loin : Chapitre VIII).



*Fig. 76*

Le caractère de l'*apostropha* dans le *pressus* est, le plus ordinairement, de se fondre entièrement avec la note précédente pour ne faire avec elle qu'un seul son allongé.

43. — Les *pressus* se placent sur toutes les cordes de l'échelle.

## § 4. — Oriscus.

44. — L'*Oriscus* est aussi une sorte d'*apostropha*, qui se place après certains groupes. Mais à la différence du *pressus*, avec lequel il ne faut pas le confondre, l'*oriscus* ne se fusionne pas avec le son précédent. Ce mot dérive de ὅρος, limite, fin; il en est le diminutif : et, de fait, l'*oriscus* est toujours placé à la fin (à l'*horizon*) d'un groupe.

Afin que cette distinction du *pressus* et de l'*oriscus* se fasse sans hésitation, les livres de Solesmes donnent à ce dernier signe une forme spéciale. (*Fig.* 77) Les autres livres l'écrivent par une note carrée : (*Fig.* 78)
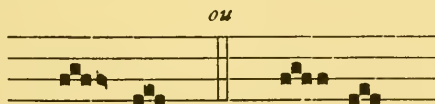



*Fig. 79*

L'*oriscus* se place sur toutes les cordes de l'échelle.

## § 5. — Salicus.

45. — Faut-il rattacher le *salicus* à l'*apostropha?* Oui probablement; cependant la question d'origine reste ouverte. Il suffira de parler ici de la forme graphique du *salicus*, afin qu'on puisse le reconnaître. Son interprétation et sa place sur l'échelle seront examinées plus loin.

Le *salicus* — de *salire*, sauter, rebondir, s'élancer — est un groupe ascendant comme le *scandicus*. Le plus ordinairement il

comprend trois notes (*Fig. 80*)

quelquefois quatre notes (*Fig. 81*)

rarement cinq (*Fig. 82*)

### *a. Salicus* de trois notes.

46. — La note centrale, distinguée par un signe particulier, doit attirer spécialement l'attention.

Le salicus de *trois notes* a *deux formes* dans sa notation actuelle:

1re forme : les deux premières notes sont séparées par un intervalle.

2e forme : les deux premières notes sont à l'unisson.

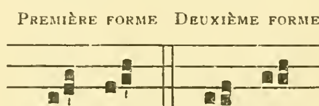



*Fig. 83*

### *b. Salicus* de quatre notes.

47. — Ce *salicus* monte le plus souvent par intervalles conjoints: voici sa notation la plus fréquente :
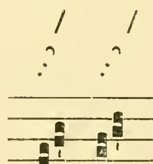


*Fig. 84*

*c. Salicus* de cinq notes.

48. — Il est très rare, et parcourt la même progression :



*Fig. 85*

## ARTICLE 4. — QUILISMA.

49. — Le *Quilisma* est un neume tout à fait à part, dont nous ignorons l'origine.

On lui donnait toutes sortes de formes. Celle des neumes-accents allemands, italiens, français, anglais, était celle-ci :

Quilisma-podatus = *ou*

Quilisma-torculus = *ou*

*Fig. 86*

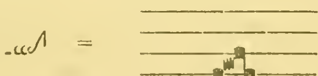
50. — Le *Quilisma* est toujours au centre d'un mouvement ascensionnel. Dans la notation grégorienne moderne, il n'est jamais seul, toujours il est précédé d'une note ou d'un groupe. Cette note ou ce groupe est comme le point de départ, l'appui du mouvement ascendant qui se prolonge au delà du *quilisma.*

Le point d'appui du mouvement ascendant est ou une note simple :

Punctum+quilisma-podatus formant groupe :

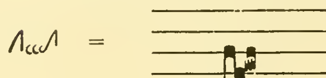


Punctum+quilisma-torculus formant groupe :

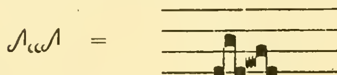


ou un groupe :

CLIVIS+QUILISMA-PODATUS FORMANT GROUPE :



TORCULUS+QUILISMA-TORCULUS FORMANT GROUPE



CLIMACUS+QUILISMA-PES SUBBIPUNCTIS FORMANT GROUPE :



&c., &c., &c.

*Fig. 87*

## EXERCICE VI.

51. — Chercher et désigner dans les livres de chant les *strophicus*, *pressus*, *oriscus*, *salicus* et *quilisma*.

## ARTICLE 5. — VARIÉTÉ DES NOTATIONS NEUMATIQUES.

## TRADITION MÉLODIQUE UNIQUE.

52. — Les *Neumes-accents* que nous venons de décrire donnèrent le jour à un grand nombre de notations grégoriennes, parfois très différentes les unes des autres. On peut en voir un précis historique avec fac-similés au tome 3e de la *Paléographie Musicale*, p. 79. Il suffit de savoir qu'il y eut deux courants principaux : l'un *traditionnel*, l'autre *novateur*.

53. — Le premier prend les neumes-accents à leur origine, à l'état chironomique, et les conduit, par une suite de modifications graphiques, *sans changer essentiellement leurs formes primitives*, jusqu'à la notation carrée de nos livres grégoriens. Dans ce premier courant, il faudrait distinguer plusieurs écoles, mais nous ne faisons ici que retracer les grandes lignes.

54. — Un autre courant, appelé *novateur*, parce qu'il s'écarte de la tradition, procède, lui aussi, des accents ; mais, par une série de

transformations graduelles plus ou moins radicales, *il en altère la forme*, il désagrège les éléments des groupes, et réduit les accents à n'être plus que des *points superposés*. Là encore, il existe plusieurs écoles; et, dans chacune d'elles, des particularités graphiques qui sont bien loin d'être connues.

55. — L'École *messine* (Metz) dont nous aurons à parler plus loin, est une sorte de notation mixte, mêlée d'accents et de points.

56. — Cette variété incroyable de notations est facile à expliquer. Les notateurs, laissés à leur propre initiative, et désireux d'arriver à une expression claire et parfaite de la cantilène traditionnelle et des intervalles mélodiques, s'ingénièrent de toutes manières à perfectionner la notation. La variété même de leurs essais atteste leur indépendance.

Mais ce qu'il importe de faire ressortir en ce moment, c'est que les systèmes les plus divers de notation s'accordent tous pour nous livrer une *tradition mélodique unique*, *qui ne peut être que la tradition romaine grégorienne* (1).

57. — Tels sont les *signes mélodiques* — notes et groupes — en usage dans le chant grégorien. Ces notions élémentaires seront complétées plus loin par l'enseignement des intervalles et des modes; mais avant d'en arriver là, il faut encore parler des signes *rythmiques* employés dans les plus anciens manuscrits.

(1) Cf. *Paléograhie Musicale* t. 2, Préface. Le Répons-Graduel *Justus ut palma* reproduit en fac-similés d'après plus de 200 antiphonaires manuscrits d'origines diverses, du IXe au XVIIe siècle.

# CHAPITRE II.

## LES SIGNES RYTHMIQUES DANS LES ANCIENS MANUSCRITS.

### ARTICLE 1.

### LEUR RAISON D'ÊTRE. TRADITION RYTHMIQUE.

58. — Les accents neumatiques et tous les groupes qui en dérivent sont, en tant que signes figuratifs des intervalles *mélodiques*, extrêmement imparfaits (II, 9) ; ils le sont plus encore peut-être en tant que signes *rythmiques*.

Par eux-mêmes les neumes *purs*, avec lignes ou sans lignes, ne déterminent ni la *durée*, ni la *force*, ni le *mouvement rythmique* des sons : ce n'est que par leurs positions dans la mélodie, ou par leurs relations avec le texte liturgique, qu'ils arrivent tant bien que mal à exprimer quelques rudiments rythmiques tout à fait insuffisants pour la pratique. Aussi dès l'origine, ou du moins, dès que les manuscrits nous parviennent, les neumes se présentent-ils accompagnés de traits, de lettres supplémentaires, ou même modifiés, parfois jusque dans leur forme essentielle. Le but de ces adjonctions et modifications est de compléter ce qui manque aux neumes en fixant, *d'une manière approximative*, soit les intervalles, soit les valeurs de durée et d'intensité, ou même certaines nuances très délicates d'interprétation.

59. — *Tradition rythmique primitive universelle.* — La figuration des signes *rythmiques*, comme celle des signes *mélodiques*, varie avec les différentes Écoles graphiques, mais, en dépit de ces formes multiples, il est aisé de découvrir une tradition *rythmique* primitive et universelle, qui s'affirme avec la même évidence et la même autorité que l'unité traditionnelle *mélodique*.

60. — Néanmoins, il faut le dire, la tradition *rythmique* primitive ne s'est pas maintenue avec la même constance que la tradition mélodique (1). L'état des manuscrits, au dixième et au onzième siècles, nous révèle une grande inégalité dans les figurations plus ou moins parfaites qu'ils donnent du rythme primitif.

(1) Cf. *Paléographie Musicale* t. 2, p. 16.

61. — Les plus parfaits et les plus intelligibles sont, sans conteste, les manuscrits de notation *sangallienne* qui se répandirent dans presque toute l'Allemagne, et dont un bon nombre existe encore aujourd'hui.

62. — A un degré à peine inférieur se placent les manuscrits d'écriture *messine*, répandus dans un rayon assez étendu autour de Metz, et même jusque dans la Haute Italie, par exemple à Como. Le plus fidèle, dans cette école, à la tradition rythmique, est le codex de Laon, n° 239 (*Lib. grad.*) Xe siècle, qui déjà cependant manifeste un léger déclin dans l'expression de la tradition primitive. Les manuscrits de Verceil, n° 186, et de Milan, n° E. 68, sont aussi très précieux, mais le déclin s'accentue et fait prévoir, à bref délai, la décadence du chant grégorien causée principalement par l'abandon des signes rythmiques dont l'intelligence se perd insensiblement.

Malgré cela, entre les deux écoles, messine et sangallienne, la concordance *rythmique* est étonnante : preuve péremptoire qu'*un seul rythme*, déterminé parfois jusque dans ses détails les plus fins, mais imparfaitement figuré, s'imposait dès l'origine, au monde catholique tout entier.

63. — Les autres représentants de la même École calligraphique sont loin d'avoir conservé la tradition rythmique avec la même pureté et la même fidélité : ils font encore usage des signes, mais trop souvent à l'aventure et sans les comprendre. Toutefois ces précieux débris d'une tradition expirante témoignent de l'existence et de la vie de cette tradition, et apportent encore leur concours à sa restitution.

64. — Plusieurs autres familles, en Italie, en France, en Aquitaine, etc., offrent des traces indiscutables des mêmes traditions, et chaque jour une étude plus approfondie des documents en fait découvrir de nouvelles. Il n'est pas possible ici d'entrer dans les détails : quelques-unes de ces traces seront relevées dans le courant de ce livre.

65. — Il y a aussi des manuscrits qui n'ont presque plus rien, ou même rien conservé des signes rythmiques. On ne saurait les alléguer contre l'existence de la tradition, et surtout contre le témoignage positif des différentes classes de manuscrits *rythmi-*

*ques :* ils se taisent sur ce point capital, et c'est tout. Les codices *non rythmiques* sont par rapport aux *rythmiques* comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué ; comme sont, de fait, les textes primitifs hébraïques de la Bible, en face des mêmes textes munis de points-voyelles, et des accents massorétiques qui en arrêtent et en définissent la ponctuation, l'accentuation, la lecture et jusqu'au sens lui-même. Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude ; — ici perfection, là imperfection ; et nullement contradiction (1).

66. — Les deux principaux groupes de manuscrits *rythmiques* — sangalliens et messins — doivent nous servir à établir le rythme grégorien, aussi est-il nécessaire de faire connaître les signes employés dans ces deux familles.

Ce sont les seules d'ailleurs qui aient conservé le système rythmique dans sa plénitude ; les autres écoles n'en ont plus que des restes.

### ARTICLE 2. — SIGNES RYTHMIQUES SANGALLIENS.

67. — Les manuscrits sangalliens emploient deux sortes de signes rythmiques :

*a*) Les signes rythmiques proprement dits ;

*b*) Les lettres.

#### § 1. — Signes rythmiques proprement dits.

68. — On en distingue deux classes :

*a*) Les signes rythmiques qui affectent les neumes purs en les *modifiant ;*

*b*) Les signes qui les affectent en *s'ajoutant* à leur forme primitive.

##### A. *Modifications.*

69. — La caractéristique de ces signes consiste dans diverses modifications des lignes constitutives des neumes : ces lignes s'allongent, s'épaississent ou se contournent en différents sens, sans aucune adjonction de traits supplémentaires.

(1) Cf. La tradition rythmique grégorienne à propos du « quilisma ». *Rassegna Gregoriana*, juin-juillet 1906, p. 226-251.

70. — Toutes ces modifications indiquent en principe un ralentissement, un retard, un appui plus ou moins prononcé. Cette interprétation devient évidente par l'explication des lettres romaniennes.

71. — *Punctum planum.* — Le *punctum* ( · ) s'allonge plus ou moins selon les manuscrits ( - – ). C'est le *punctum planum* ou *virga jacens.* Cette dernière expression employée par plusieurs théoriciens décrit la forme *graphique* du signe, non son rôle dans la mélodie, qui est toujours de représenter, non une note élevée comme la vraie *virga*, mais une note relativement grave, comme le *punctum :* de là le nom de *punctum planum* qui, à ce point de vue, convient parfaitement à cette figure.

Les intentions rythmiques de ces deux *punctums* s'affirment surtout dans les groupes neumatiques, où le contraste voulu entre les deux formes apparaît clairement (Cf. plus loin fig. 93).

En dehors de là, le *punctum planum* n'est souvent qu'une licence graphique sans intention rythmique ; c'est le *punctum* employé le plus ordinairement dans les récitations, et toutes les fois qu'il est seul. L'élan d'une notation rapidement écrite invitait le copiste à laisser traîner un peu la plume sur le parchemin, d'un *punctum* à l'autre, au lieu de relever pour piquer, pour ainsi dire, chaque *punctum*, et n'obtenir ainsi qu'un léger point rond, à peine visible.

72. — *Pes quadratus* (carré). — Le premier trait du *podatus* se modifie de cette manière ⌣/ On pourrait la traduire ainsi : (*Fig. 88*) ▮. La première note est un peu appuyée et allongée au moyen de l'épisème horizontal.

73. — *Pes quassus* ✓ de *quatio*, secouer, frapper (1). Le premier son de ce groupe est plus long encore que dans le *pes qua-*

(1) Cette représentation du *pes quassus* est celle des plus anciens manuscrits allemands et sangalliens, celle de Monza, Bobbio, etc... Certains tableaux de neumes plus modernes Wolfenbuttel, Ottobeuern, Leipzig, XI[e]-XII[e] siècle, le figurent ainsi ⌣/, comme le quilisma à deux branches. De fait, on trouve cette forme du *pes quassus* assez semblable à celle du *quilisma*, dans des codices de provenance allemande, v. g. le 24680 du British Museum. Le *quilisma* alors est toujours à *trois branches* dans ce manuscrit.

Cette similitude a occasionné plusieurs méprises et confusions qu'il suffit de signaler ici. Il en sera parlé dans un travail spécial.

*dratus :* il est souvent traduit par deux notes dans les manuscrits :
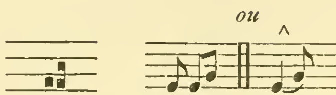



*Fig. 89*

Dans les proses et les séquences, dont les mélodies se présentent sous forme de vocalises pures, ou soutenues par un texte purement syllabique, le *pes quassus* se trouve traduit parfois par trois syllabes.

74. — Remarque. — Le *pes quadratus* et le *pes quassus* sont employés quelquefois l'un pour l'autre, ce qui donne à penser qu'il y avait entre eux une certaine ressemblance. Cette ressemblance cependant n'était pas une équivalence complète ; nous en avons la preuve à la p. 9 du manuscrit d'Einsiedeln 121. A l'Offertoire *Benedixisti.* ℣. *Ostende*, on trouve les deux notations suivantes :
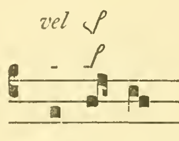



*Fig. 90*

C'est d'abord le *podatus quadratus* (flexus liquescens), puis au-dessus de ce groupe, le *podatus quassus* avec la mention *vel :* ce dernier mot indique que l'option est offerte entre les deux notations, ce qui suppose deux exécutions différentes.

Dans ces deux *podatus* la première note était longue et appuyée, mais au *pes quassus* devait s'ajouter un effet vocal quelconque aujourd'hui inconnu : il faut souvent se résigner à ignorer.

Pratiquement, et jusqu'à ce que nos renseignements soient plus précis, on peut exécuter ces deux groupes de la même manière, en appuyant et allongeant la note de début.

75. — La *longueur* de la première note de ces deux *podatus* est encore confirmée par l'emploi de la lettre significative *t* = *tenete* placée sur cette note (II. 93).

A la longueur, il convient parfois d'ajouter la *force;* car la lettre *f* = *forte* accompagne assez souvent cette note (II. 102)

76. — Le *torculus* ∫ prend les formes suivantes :

1° *Pes quadratus flexus.* Première note appuyée. (*Fig. 91*)

2° *Pes quassus flexus.* Encore première note appuyée. Cf. (*fig. 91*)

3° *Torculus* long, les trois notes sont ralenties, retardées.

(*Fig. 92*)

77. — Le *porrectus* élargit et dilate ses traits.

78. — Les *punctums* simples du *climacus* se changent en *punctum planum*

*etc.*

*Fig. 93*

On trouve aussi

*etc.*

*Fig. 94*

79. — La *clivis* ne reçoit guère de modifications rythmiques dans ses traits essentiels ; ce sont surtout les *adjonctions* qui exercent sur elle leur influence.

B. *Adjonctions.*

80. — *Épisème.* — La deuxième classe de signes *rythmiques* proprement dits a pour marque distinctive l'*adjonction d'un petit trait* aux neumes ordinaires, ou même aux groupes déjà modifiés de la classe précédente. Nous lui donnons le nom d'*épisème* (ἐπισημαίνω, indiquer par un signe). Cf. I. 67. Comme l'*épisème* peut occuper différentes places dans les neumes, il est obligé, pour bien s'y adapter, de modifier ses formes. Mais, qu'il soit horizontal, légèrement arqué, vertical, réduit à une sorte de *punctum*, *c'est toujours le même trait.*

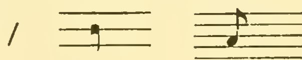
81. — *Signification de l'épisème.* — L'*épisème* romanien est presque toujours le signe d'une *prolongation.* C'est donc sur la note *épisématique* d'un groupe que doit s'appuyer de préférence l'ictus rythmique. S'il y en a plusieurs *de suite*, il faut s'inspirer du contexte musical pour le choix de la note ictique. C'est dire que toutes les notes *épisématiques* sangalliennes, quoique retardées, ne portent pas un ictus rythmique.

82. — Toutefois la valeur rythmique de l'épisème est susceptible des nuances les plus variées. Dans certains cas, par exemple, au-dessus d'une *clivis* /̄ il peut doubler au moins la valeur de la première note : dans d'autres cas au contraire, le même trait sera l'indice d'un appui léger et *à peine prolongé de la voix.*

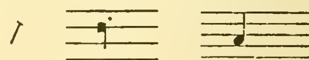
Cette observation s'applique du reste à tous les signes rythmiques, modifications ou adjonctions, lettres ou signes. La raison en est que le signe est soumis, comme le neume lui-même, à des règles de position. La note à laquelle il s'attache, la place qu'il occupe dans le neume, le rapport de ce neume avec le texte, le rythme, le mouvement et l'expression de la phrase musicale, sont autant de circonstances qui en augmentent ou en atténuent la valeur.

83. — L'*épisème* est placé à la tête de la *virga* dans les neumes suivants :

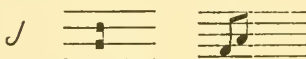
*a*) VIRGA ISOLÉE SIMPLE :



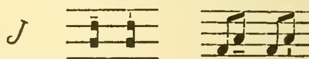
VIRGA ISOLÉE AVEC ÉPISÈME : (*Elle double ordinairement la valeur de la note*)



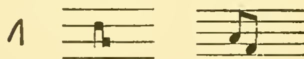
*b*) PODATUS ORDINAIRE :



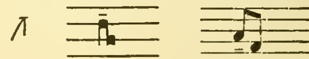
PODATUS AVEC ÉPISÈME : (*Ictus rythmique sur la deuxième note*)



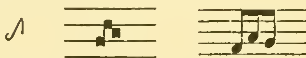
*c*) CLIVIS ORDINAIRE :



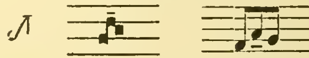
CLIVIS AVEC ÉPISÈME SUR LA 1ère NOTE :



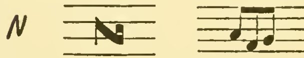
*d*) TORCULUS ORDINAIRE :



TORCULUS AVEC ÉPISÈME :



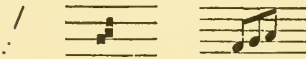
*e*) PORRECTUS ORDINAIRE :



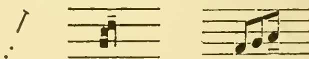
PORRECTUS AVEC ÉPISÈME SUR LA NOTE FINALE :



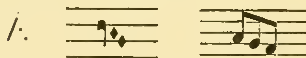
*f*) SCANDICUS ORDINAIRE :



SCANDICUS AVEC ÉPISÈME :



*g*) CLIMACUS ORDINAIRE :



CLIMACUS AVEC ÉPISÈME :

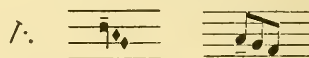


*Fig. 95*

84. — L'*épisème* est joint à l'*accent grave* ou au *punctum.*

*a*) A l'extrémité du *punctum planum*

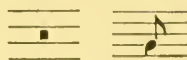


*Fig. 96*

*b*) A la base de la dernière branche de la *clivis* /L



*Fig. 97*

*c*) » » » du *torculus* ᔑL

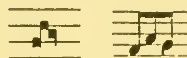


*Fig. 98*

*d*) Ou dans les neumes composés : /L. ᔑL.

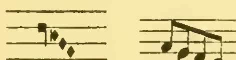


*Fig. 99*

85. — L'influence du trait *épisématique* s'étend seulement à la note qui en est marquée. Dans la *clivis* /l, la première note ou *virga* est seule allongée, et l'ictus porte sur cette note. Dans celle-ci /L au contraire, c'est la seconde ou l'accent grave, qui porte l'ictus.

86. — Remarque. — Les modifications et les adjonctions rythmiques ne concernent que l'appui, le retard ou l'allongement des sons ; *il n'y a pas de signes rythmiques de brièveté.*

Cette singularité donne clairement à entendre que les notes privées de signes sont *communes*, et que, au-dessous de la valeur de ces notes *ordinaires*, il n'y a pas de sons plus brefs.

Ceci explique aussi comment certains manuscrits excellents et très anciens — le 339 de Saint-Gall, par exemple — négligent les *lettres rythmiques* romaniennes (cf. ci-dessous 91 à 114) pour se contenter des *signes*. Les modifications rythmiques et les adjonctions épisématiques peuvent donc, à la rigueur, suffire à l'expression graphique du rythme musical grégorien. Néanmoins on verra à l'instant que les lettres rythmiques ne sont pas à dédaigner. Mieux vaut abondance que disette de renseignements.

## § 2. — Lettres significatives Romaniennes.

87. — Dans beaucoup de manuscrits d'origine sangallienne, les neumes sont entourés de *lettres*, ainsi qu'on peut le voir dans les reproductions photographiques de la *Paléographie Musicale*. (Cf. spécialement le manuscrit 121 d'Einsiedeln, t. IV.)

88. — *Origine.* — Un chroniqueur de Saint-Gall, Ekkehart IV le jeune († 1036) attribue à Romanus, chantre envoyé de Rome à Saint-Gall vers l'an 790, l'usage de ces lettres (1). De là leur nom de lettres *romaniennes.* On peut leur conserver ce nom, bien que cette origine soit discutée.

89. — *Signification.* — Mais ce qui n'est pas discutable, c'est leur existence et leur signification. Une lettre de Notker, moine de Saint-Gall († 912) en donne l'explication très authentique. Elle nous a été conservée dans le manuscrit 381 de Saint-Gall et dans le manuscrit lit. 5. de Bamberg (p. 28) provenant de Reichnau. Un abrégé de cette lettre se trouve aussi dans le codex 371 de Leipzig (2). Nous nous servirons ici de cet abrégé qui est plus clair que le texte même de Notker.

90. — *Raison de ces lettres.* — La raison des lettres significatives de Saint-Gall s'explique par les deux graves défauts de la notation neumatique, qui ne précise ni l'*intonation* ni le *rythme.*

De là, deux séries principales de lettres qui ont pour but de suppléer à ces lacunes.

PREMIÈRE SÉRIE.

### Lettres mélodiques. Sept lettres.

91. — Elles ont pour but d'indiquer les intervalles, mais elles ne fournissent que des indications vagues, approximatives, qui ne parviennent pas encore à fixer l'intervalle précis qu'il faut franchir.

Il suffit ici de les énumérer.

| | |
|---|---|
| Élévation : | a — Ut *altius* elevetur admonet. |
| | l — *Levare* neumam. |
| | s — *Sursum* scandere. |
| | g — Ut in gutture garruletur *gradatim.* |
| Abaissement : | d — Ut *deprimatur.* |
| | i — *Iusum* vel *inferius* insinuat. |
| Unisson : | e — Ut *equaliter* sonetur. |

(1) Cf. PERTZ, *Monumenta Germaniae historica*, t. II, p. 103.

(2) Tous ces textes ont été publiés dans la *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 10.

### DEUXIÈME SÉRIE.

### Lettres relatives au rythme. Sept lettres.

92. — Ces lettres se divisent en trois classes.

| | |
|---|---|
| Retard : | t — *Trahere* vel *tenere.*<br>x — *Exspectare.*<br>m — *Mediocriter* moderari melodiam. |
| Célérité : | c — Ut cito vel *celeriter* dicatur.<br>[st — *Statim*] (cf. II. 114). |
| Intensité : | p — *Pressionem* vel *perfectionem* significat.<br>f — Ut cum *fragore* feriatur.<br>k — *Clange* significat. |

93. — Ralentissement. — Le *t* marque une tenue de la voix, il s'échange avec l'*épisème :* par exemple on trouve souvent la clivis /̄|ᵗ pour /|, ou vice versa. Il y a des nuances dans cet allongement, car le *t* peut doubler la note ; il s'échange aussi avec l'*x* qui alors a la même signification.

94. — Mais, plus souvent, l'*x* se place entre deux groupes, deux incises, deux membres de phrases littéraires ou musicales pour indiquer qu'un retard de la voix, *mora vocis,* doit les distinguer.

95. — Seule, la lettre *m* auprès d'une note ou d'un groupe neumatique, désigne un mouvement modéré ; jointe à une autre lettre, elle rentre à ce titre dans la troisième serie, (II. 106).

96. — Célérité. — Le *c* exprime en général la *légèreté,* la *célérité,* l'*animation.*

L'étude attentive de cette lettre et de ses différents emplois permet de préciser ses différentes fonctions, et de lui assigner deux sortes de significations : l'une *positive,* l'autre *négative.*

97. — *Signification positive.* — Le *c* exprime positivement une accélération momentanée du mouvement normal de l'œuvre exécutée : c'est alors, sous une seule lettre, à la fois l'*animato* (animé), l'*accelerando* (en accélérant), le *più mosso* (avec plus de mouvement), le *stretto* (plus serré) de notre musique moderne.

Dans l'art grégorien comme dans l'art moderne, ces modifications de l'allure normale *ne changent en rien la valeur foncière des*

*notes et des rythmes ; elles donnent seulement à la phrase plus de vie et d'animation.*

98. — *Signification négative.* — Souvent le *c* est employé en opposition avec l'*épisème* et le *t* (*tenete*) *:* il précède ou suit ces signes de longueur.

Son but alors est : ou bien le *maintien* du rythme dans son allure normale contre des entraînements ou des ralentissements intempestifs que le contexte musical pourrait provoquer ; ou bien le *retour* à cette allure, si on s'en est écarté par un *rallentando* ou un allongement dont le motif a cessé.

On a comparé avec justesse l'effet négatif du *c* à celui du ♮ qui détruit le ♭ et ramène le *si* à sa hauteur normale (1).

99. — Les deux significations du *c* — positive et négative — ont cela de commun, qu'elles ne changent rien à la valeur ordinaire des notes ou des groupes. Le *t* (*tenete*) peut, ainsi que l'*épisème*, doubler une note, et, par suite, modifier dans une certaine mesure l'ossature, les fonctions rythmiques ; le *c* n'a pas ce pouvoir : il ne réduit jamais une note à la moitié de sa valeur. S'il agit *négativement*, il prévient une erreur, une mollesse, un relâchement dans l'allure ; si *positivement*, alors il excite, il active les fonctions rythmiques, leur donne de la vie, de l'animation, mais, encore une fois, sans y rien changer d'essentiel.

100. — Un argument en faveur de cette interprétation peut être tiré de l'usage capricieux du *c* dans les meilleurs manuscrits.

Les notateurs, même les plus corrects, emploient ou négligent cette lettre avec une grande liberté ; et cela jusque dans les passages identiques. Si le *c* entraînait une modification *temporelle absolue* des notes et des groupes qui en sont affectés, il ne serait pas traité avec cette insouciance légère et négligente par les copistes les plus scrupuleux. Quand il s'agissait de changements atteignant la substance du rythme, ils étaient fort attentifs à n'oublier ni lettres, ni signes. Le *t*, par exemple, (*Fig. 100*) ou l'*épisème* qui en tient lieu, était rarement omis dans les cas où il devait doubler une note.

101. — Cette interprétation a en outre l'avantage de mettre d'accord tous les manuscrits sangalliens : d'une part, ceux qui

(1) Cf. D. BARALLI. *Rassegna gregoriana*, février 1906, col. et 66 ss.

emploient les *lettres* et les *signes ;* de l'autre, ceux qui ne font usage que des signes. Comment expliquer l'absence complète du *c* (et de toutes les lettres romaniennes) dans les manuscrits, excellents d'ailleurs, de cette dernière classe, si cette lettre jouit d'une influence quantitative radicale sur la valeur des notes ? Les manuscrits de Saint-Gall sont-ils donc en désaccord?

Nullement; tout s'éclaire dès qu'on donne au *c* la signification d'une simple nuance d'animation. Le *t*, dont l'influence est plus décisive sur le rythme, a son équivalence dans les manuscrits sans lettres, c'est l'*épisème ;* le *c*, lui, n'a pas d'équivalence dans les manuscrits épisématiques, pas plus d'ailleurs que les lettres mélodiques *a*, *l*, *i*, *e*. L'absence de ces lettres ne porte aucune atteinte à l'essence de la mélodie, c'est-à-dire aux intervalles ; elle laisse seulement le lecteur dans un plus grand embarras, en le privant, en face d'une notation par elle-même indéchiffrable, d'une précieuse direction. Il en est ainsi du *c* au point de vue rythmique.

Entre ces deux genres de manuscrits — sans lettres ou avec lettres — il n'y a pas plus de différence qu'entre deux éditions de Bach ou de Palestrina, dont l'une serait écrite sans aucune nuance rythmique ou expressive, et l'autre serait annotée par un éditeur versé dans la connaissance de ces maîtres, et pénétré de la beauté de leurs œuvres.

102. — Intensité. — *f*. Toute note marquée de cette lettre est forte. Elle est assez rare dans les manuscrits sangalliens : cependant un manuscrit de Reichnau (Bamberg, lit. 6) l'emploie un peu plus fréquemment.

103. — *k*. Note forte, très rare.

104. — *p* peut signifier aussi une note forte, mais cette lettre a aussi d'autres significations, v. g. *perfecte*, *parum*.

105. — Si ingénieuse que fût l'invention de Romanus, elle ne parvenait pas à corriger les défauts d'une notation foncièrement insuffisante. Pour préciser davantage les *intonations* et les *nuances du rythme*, le maître eut l'idée d'ajouter à ces premières indications d'autres lettres destinées à en augmenter ou à en diminuer la valeur.

TROISIÈME SÉRIE.

## Modifications des lettres précédentes. Trois lettres.

106. — *b* — Ut *bene* extollatur vel gravetur, vel teneatur.
*v* — *Valde.*
*m* — *Mediocriter.*

107. — *b* — Rien de plus clair que le sens de cette lettre, *bl* = *bene levare; tb* = *bene teneatur*, etc.

108. — *v* — plus rare, est synonyme de *b* : *valde.*
*iv* = *iusum*, *inferius valde.*

109. — La lettre *m*, déjà rangée dans la deuxième classe, est souvent unie à diverses lettres : *am* = *altius mediocriter; cm* = *celeriter mediocriter; im* = *inferius mediocriter; tm* = *tenete mediocriter.*

Nous laissons de côté les autres lettres nommées par Notker ; elles sont rares ou même inusitées, elles n'ont d'ailleurs aucun rapport avec le rythme (1).

110. — REMARQUE IMPORTANTE. — Les lettres significatives adjointes à un groupe neumatique n'affectent en règle générale *qu'une seule note :* la place de la lettre indique quelle est la note modifiée : ainsi dans la clivis et dans le podatus de cette figure

(*Fig. 101*)

la première note des groupes est longue : c'est au contraire la seconde dans le podatus suivant : (*Fig. 102*)

111. — Il y a des exceptions à cette règle : lorsque le *c* ou le *t*, par exemple, se prolongent sur une série de groupes :

*Fig. 103*

Dans ce cas, la célérité ou le retard s'étend à tous les groupes.

Autre exemple : (*Fig. 104*) ; e = *equaliter*, lettre mélodique ; les cinq *punctums* doivent être chantés *à l'unisson.*

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, t. IV, p. 15.

112. — Les signes et les lettres rythmiques sont souvent employés simultanément dans le même groupe :

Clivis (*Fig. 105*), 1re note légère, *celeriter*, 2e note appuyée ou allongée par l'*épisème*.

Climacus (*Fig. 106*), 1re note légère, 2e ordinaire, 3e allongée ou appuyée.

113. — D'autre part, toutes les notes d'un groupe peuvent être modifiées dans leur allure par les signes romaniens.

Tel le *torculus* long, dont toutes les notes sont retardées;

Tel le *scandicus* (*Fig. 107*) dont les quatre *punctums planums* avec *épisème* doivent être retardés et marqués fortement.

Tel le *climacus* (*Fig. 108*) avec un *ritardando* progressif sur les quatre dernières *notes*.

114. — *Sigles sangalliens.* — Les manuscrits sangalliens présentent encore des sigles ou abréviations qui ne sont pas mentionnées par Notker :

*Cõ* = *conjungatur* — lié, conjoint, fondu.
*Leñ* = *leniter* — avec douceur ;
*Moll* = *molliter* — avec douceur, délicatesse, mollesse;
*fid* = *fideliter* — fidèlement? Avec exactitude? avec foi? ou *fidenter* — avec assurance?
*siml* = *simul* — ensemble;
= *similiter* — semblablement;
*perf* = *perfecte* — avec perfection;
*st* = *statim* — aussitôt, sans attendre, équivalent du *c celeriter*.

## ARTICLE 3. — SIGNES RYTHMIQUES MESSINS.

115. — Comme à Saint-Gall, ils se divisent en
*a*) Signes rythmiques proprement dits et en
*b*) Lettres significatives (messines).

### § 1. — Signes rythmiques proprement dits.

116. — La notation messine, pour exprimer le rythme, ne procède que par *modification* des signes neumatiques ordinaires. Elle

ignore les adjonctions (II-80) en usage à Saint-Gall; elle remplace l'*épisème* soit par une modification quelconque des traits; soit par l'addition d'une *lettre* qui remplit le même office (cf. ci-dessous 121 et ss.).

117. — Comme à Saint-Gall, il y a les neumes *ordinaires* et les neumes *longs*.

| | Neumes ordinaires. | Neumes longs. |
|---|---|---|
| Punctum | | |
| Clivis | | *ou* |
| Podatus | | |
| Torculus | | *ou* |
| Climacus | *ou* | |

*Fig. 109*

118. — La valeur des neumes *longs* nous est révélée par la comparaison avec les manuscrits sangalliens. En effet les signes messins *ordinaires* correspondent exactement aux signes *ordinaires* de Saint-Gall; et les signes messins *longs* correspondent aux signes *longs* de Saint-Gall. C'est par milliers que l'on peut citer des exemples de cette concordance entre les deux Écoles.

Il y a, comme dans Saint-Gall encore, de nombreuses variétés et combinaisons dans l'emploi de ces groupes; l'occasion de les apprendre ne manquera pas au cours de ce travail.

119. — Il faut en outre renouveler ici l'observation déjà faite au sujet des deux *punctums* de Saint-Gall (II, 71): les intentions rythmiques de ces deux *punctums* ne s'affirment guère que dans les groupes neumatiques où le contraste entre ces deux formes apparaît clairement. En dehors de là, les notateurs messins emploient, dans l'écriture courante, le *punctum* *long* qui alors n'a pas plus de valeur rythmique que le *punctum planum* sangallien dans la même circonstance.

120. — Ce flottement dans la signification de signes semblables est tout à fait dans l'esprit de cette époque, où l'enseignement oral occupait une si grande place. Bien loin de s'en étonner, il faut au contraire se convaincre que les notations neumatiques les plus parfaites des IX[e], X[e] et XI[e] siècles, ne sont en réalité, pour des lecteurs du XX[e] siècle, rien moins que parfaites. Pour les comprendre, il ne suffit pas de regarder la forme extérieure des signes tant mélodiques que rythmiques, il faut de plus considérer leur contexte, observer les lois qui règlent leur emploi, en pénétrer les raisons, saisir les habitudes particulières de chaque copiste, comparer les manuscrits, et, alors seulement, en fixer la signification.

### § 2. — Lettres significatives messines.

121. — Nous n'avons pas l'avantage de posséder une lettre d'un Notker messin pour nous expliquer les lettres significatives des manuscrits de l'École de Metz. Néanmoins il est possible d'arriver à les interpréter, pour la plupart, avec une entière certitude, par la comparaison avec les documents sangalliens et les lettres romaniennes. Pour les lettres *rythmiques*, cette certitude est absolue.

Comme à Saint-Gall, il faut encore distinguer deux séries : les lettres *mélodiques*, les lettres *rythmiques*.

#### PREMIÈRE SÉRIE.

#### Lettres mélodiques.

122. — Il suffit de les énumérer :

Elévation : *ſ* ou *s* comme à Saint-Gall = sursum.

Abaissement : *h* = humiliter (*iusum* dans Saint-Gall).

Unisson : *eq* = equaliter.

D'autres lettres, en usage dans les manuscrits messins, ont sans doute une signification *mélodique*, mais les résultats auxquels nous sommes arrivés ne sont pas encore assez certains pour que nous les exposions ici. Nous attendrons pour en parler ailleurs.

DEUXIÈME SÉRIE.

## Lettres rythmiques messines.

123. — Retard, Allongement, Elargissement.
- *t* = tenete.
- *a* = auge, augete, ample.

Célérité
- *c* = cito, celerius, celeriter.
- *n*, *nt*, *nl*, *nlt* — naturaliter.

124. — *Retard, longueur.* — Le *t* marque, comme à Saint-Gall, une tenue de la voix ; il a souvent pour équivalent l'*a*, *augete*, *ample.* Ces deux lettres se trouvent précisément toujours sur les neumes qui, dans Saint-Gall, sont indiqués longs.

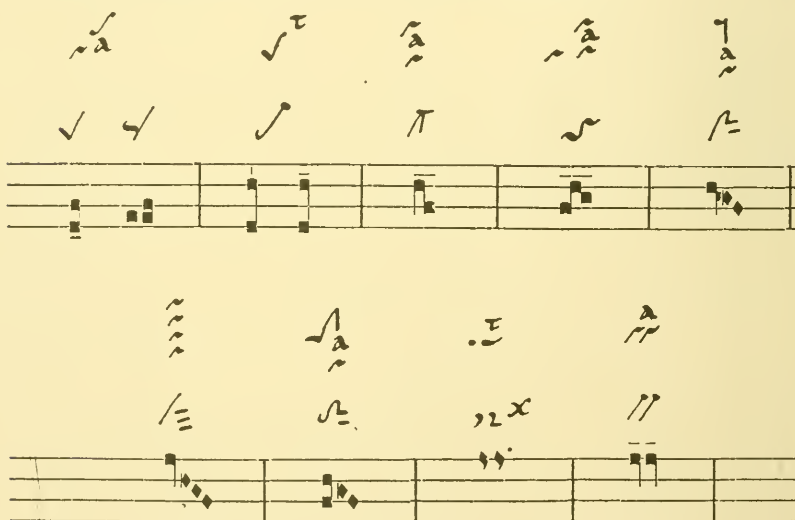


*Fig. 110*

Les termes *auge*, *augete*, *ample*, nous sont suggérés par cette concordance parfaite entre les deux Écoles.

125. — *Celeriter, naturaliter.* — La lettre notkérienne *c* (celeriter) se trouve dans le manuscrit 239 de Laon, mais elle a très souvent pour équivalence l'*n*. Ces deux lettres *n* et *c* correspondent toujours à des notes ou à des groupes soit *ordinaires, soit marqués du c* dans Saint-Gall.

Quel est le mot qui se cache sous cette lettre *n*?

Dans le Laudunensis 239 cette lettre se présente seule ou suivie d'un *l* (*nl*) ou d'un *t* (*nt*). Dans le codex 91 d'Angers, l'*n* n'est jamais seul, il est toujours accompagné de *l* (*nl*) et une fois on trouve *nlt*. L'expression qui semble répondre le plus exactement soit à l'emploi de cette lettre, soit aux diverses abréviations *n*, *nl*, *nt*, *nlt* est *naturaliter*, par opposition à l'allongement, à l'amplitude de l'*a* (*ample, auge*) qui change le cours normal, la valeur ordinaire des notes.

126. — La substitution réciproque du *c* et de l'*n*, dans le manuscrit 239 de Laon, réduit la signification du *c* à sa juste valeur, celle que nous lui avons déjà donnée dans les manuscrits de Saint-Gall (II. 96 et ss.). L'École de Metz vient confirmer cette interprétation.

127. — Il y a pourtant une exception à formuler dans la notation de Laon : c'est lorsque le signe neumatique choisi par le copiste dépasse un peu la valeur réelle qu'il veut lui attribuer; le *c* employé sur ce signe excessif le ramène à la durée voulue, et, ici, le sens de *celeriter* doit être pris à la lettre ; aussi, dans ce cas, l'*n* ne remplace jamais le *c*. Un exemple est indispensable pour bien faire comprendre cette particularité.

Les manuscrits messins emploient le même signe pour le *pressus* (II, 38 et ss.) et pour le *salicus* (II, 46). Le *pressus* est une note longue et *double*, la note centrale du *salicus* est une note appuyée, élargie, mais ordinairement non doublée. Il y a entre les deux effets à produire une parenté étroite, de là l'emploi du même signe dans les manuscrits messins et spécialement dans Laon 239. Mais, afin de le réduire à sa juste valeur, le copiste, en cas de *salicus*, lui adjoint très souvent le *c*, qui signifie ici *celeriter*. Jamais l'*n* ne se trouve accolé au *salicus*, ce serait un contre-sens; car l'*n* voudrait dire qu'il faut donner au *pressus-salicus* sa pleine valeur. Or c'est précisément le contraire qu'il importe d'indiquer ; le *c*, *celeriter*, est

bien la lettre qui convient elle a une *signification positive* d'animation. Il faut attribuer le même sens au *c* qui, dans les codices sangalliens, surmonte parfois le *pressus*.

## Exercice VII.

128. — Rechercher les signes rythmiques dans les éditions de Solesmes :

*Point* après la note :

*Épisèmes verticaux*, adhérents aux notes

*Épisèmes verticaux*, détachés des notes

*Épisèmes horizontaux* sur une seule note ou sur un groupe entier.

Trait de longueur ou d'appui sur une note seule ou sur un groupe entier.

Il est temps maintenant de placer signes mélodiques et signes rythmiques sur la portée musicale, et de passer à l'étude pratique des intervalles et des modes, ce qui nous permettra d'aborder nos premiers exercices rythmiques avec le secours de la mélodie.

# CHAPITRE III.

## LES NOTES ET LES INTERVALLES.

129. — Ce chapitre se divise en deux parties :

1° *Lecture des notes* sur la portée. Avant de commencer le solfège, l'élève doit pouvoir *lire* les notes de chant grégorien aussi rapidement que les lettres d'un livre.

2° Solfège rythmé, étude des intervalles.

### ARTICLE I. — LECTURE DES NOTES SUR LA PORTÉE MUSICALE.

#### § I. — Désignation ALPHABÉTIQUE de toutes les notes en usage dans le chant grégorien.

130. — Le système musical, en usage dans le chant grégorien, comprend dix-huit sons que les anciens maîtres désignaient au moyen de *lettres latines*, ainsi qu'il suit. Au-dessous de chaque lettre sont ajoutés les noms modernes des notes qui leur correspondent.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | (16 | 17 | 18) |
| Γ) | A | B | C | D | E | F | G | a | b | c | d | e | f | g | aa | bb | cc | dd |
| sol | la | si | do | ré | mi | fa | sol | la | si | do | ré | mi | fa | sol | la | si | do | ré |
| | | ♮ ut | | | | | | | ♮ ut | | | | | | | ♮♮ ut | | |
| | | ♭ | | | | | | | ♭ | | | | | | | ♭♭ | | |

*Fig. III*

Le son le plus grave fut d'abord le *la* (A), le *sol* initial ne fut ajouté que plus tard, et on lui attribua le Γ grec, d'où le nom de *gammes* donné vulgairement aux différentes échelles de sons.

La première octave au grave était distinguée par des lettres *majuscules ;* la seconde par des lettres *minuscules*, enfin, les quelques notes de l'octave supérieure, par le redoublement de ces mêmes lettres.

D'autres méthodes de désignation, ou même de notation par lettres furent inventées ; celle qui vient d'être décrite suffit à notre but.

## § 2. — Lettres-Clefs.

131. — *Les clefs.* — Ces dénominations au moyen de lettres s'attardèrent longtemps dans les voies de l'enseignement purement didactique, et leur usage comme notation proprement dite fut très restreint. L'invention de la portée musicale les fit soudain sortir de ce rôle effacé. Ces mêmes lettres, placées par Gui d'Arezzo en tête des lignes, devinrent la *clé* de la notation grégorienne, car elles fixent avec une clarté irréprochable la place des intervalles sur l'échelle. De là le nom de *clefs* qui leur fut donné.

132. — Toutes les *lettres* furent tour à tour placées au début des lignes, mais aujourd'hui deux seulement restent en usage dans la notation liturgique : le C = *ut*, et le F = *fa*.

1° Clef de *do* ou *ut* = [clef] qui se place le plus souvent sur la quatrième ligne (1), mais aussi sur la deuxième et la troisième.
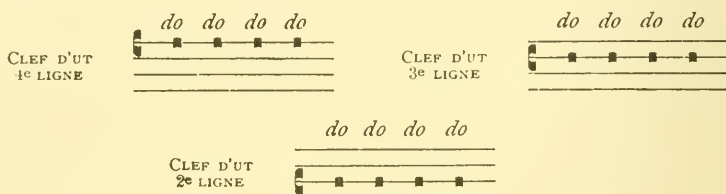



*Fig. 112*

(1) On sait que les lignes se comptent à partir du bas.

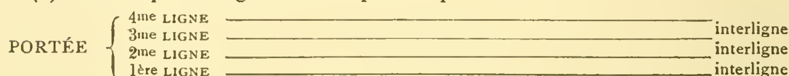



*Fig. 113*

On appelle *interligne* l'espace qui se trouve entre deux lignes.

*Lignes supplémentaires.* Lorsque la mélodie s'étend *au-dessus* ou *au-dessous* de ces quatre lignes, on ajoute une petite ligne supplémentaire pour les notes qui dépassent la portée normale.

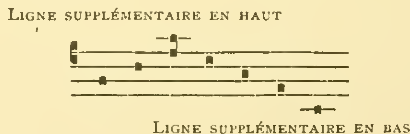



*Fig. 114*

La clef d'*ut* ainsi placée sur une ligne indique que la note *ut* (*do*) se trouve sur cette ligne.

2° Clef de *fa*; F = ꟷ. Cette clef se place ordinairement sur la troisième ligne :

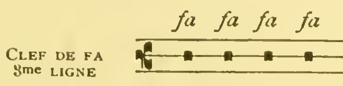


*Fig. 115*

On la rencontre aussi sur la quatrième :

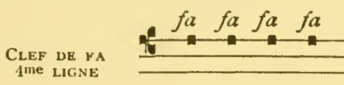


*Fig. 116*

et dans certaines éditions sur la deuxième :

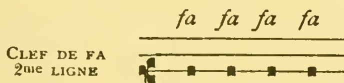


*Fig. 117*

133. — Les transcriptions en musique moderne n'exigent qu'une seule clef, celle de *sol*, elle se pose sur la deuxième ligne :
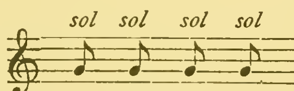


*Fig. 118*

## § 3. — Noms actuels des notes; leur position sur la portée.

134. — *Noms des notes.* — C'est encore à Gui d'Arezzo que nous devons le nom des notes. Il les emprunta à la première syllabe des vers et des hémistiches de l'hymne *Ut queant laxis* de la fête de S. Jean-Baptiste.

UT queant laxis RESonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum
SOLve polluti LAbii reatum
sancte Ioannes

*Ut* — Cette syllabe a été remplacée depuis le dix-septième siècle par la syllabe *do*, qui doit avoir été employée pour la pre-

mière fois par G. M. Bononcini 1673 (1). Il n'y a aucun inconvénient à conserver la syllabe *ut* dans le chant grégorien, pourvu que la voyelle *u* soit prononcée *ou* suivant l'habitude italienne.

*Si* — Syllabe admise assez tard dans la solmisation. Elle a été choisie de préférence à d'autres parce qu'elle est empruntée comme les autres syllabes à l'hymne de S. Jean; elle est formée par les initiales des deux mots du dernier vers, S*ancte* I*oannes* (2).

135. — *Position des notes sur la portée.* — Dans le tableau suivant on trouvera, avec le nom des notes, toutes les positions qu'elles peuvent prendre sur la portée grégorienne :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Échelle générale.

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa, etc.

SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

Pour éviter trop de lignes supplémentaires au *grave*, on élève la clef de *fa* à la troisième ligne :

SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si do ré ...

Pour la même raison, et surtout pour des motifs de transposition, on l'élève encore à la quatrième ligne :

SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL la si ...

De même : Pour éviter trop de lignes supplémentaires à l'*aigu*, on abaisse la clef d'*ut* à la troisième ligne :

... DO RÉ MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

Pour la même raison, et surtout pour des motifs de transposition, on l'abaisse encore à la deuxième ligne.

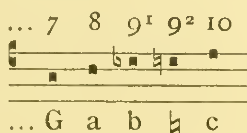
... MI FA SOL la si do ré mi fa sol la

*Fig. 119*

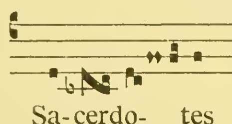
(1) RIEMANN. Dictionnaire, au mot *do*.

(2) RIEMANN. Dictionnaire, au mot *Bobisation*.

136. — Les degrés 2, 9, — degrés du *si* — peuvent dans le cours d'une mélodie être baissés d'un demi ton. L'échelle *actuelle*, absolument complète, comprend donc deux *si* à chaque octave. Le signe de cet abaissement est le ♭ ou *bémol.*




Nous disons l'échelle *actuelle*, parce que les anciens théoriciens et notateurs n'admettaient pas, en principe, le *si* ♭ au grave, ils préféraient une transposition ; ainsi au lieu de noter




ils écrivaient

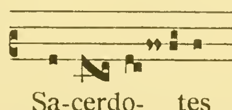



*Fig. 121* *Fig. 122*

Remarque. — L'influence du ♭ est détruite par la survenance du ♮ (bécarre) qui ramène le *si* à son ton naturel.

Dans les éditions modernes, il est convenu que cette influence cesse aussi à la fin du mot où se trouve employé le ♭, et à la rencontre d'une barre quelconque de division. La virgule ne suffit pas.

137. — Jamais, dans une mélodie grégorienne, les deux *si* ne peuvent se suivre immédiatement ni en montant ni en descendant ; c'est le sens de cet axiome des anciens : « Utrumque ♭ ♮ in eamdem neumam non jungas. » Gerb. *Script.* II. Gui, p. 8-9.

## § 4. — Signes rythmiques sur la portée.

138. — On trouvera encore sur la portée les signes suivants ; tous se rapportent au rythme, le guidon excepté.

### A. *Signes rythmiques affectant les notes.*

139. — 1° Le *point* après une note en double environ la durée.



*Fig. 123*

La *note pointée* est traduite en musique par une noire (I. 38).

140. — 2° L'*épisème horizontal* au-dessus d'une note ▬ l'allonge légèrement.

141. — 3° L'*épisème vertical* a pour but, on le sait, de marquer les appuis rythmiques.

142. — 4° Le *guidon* se place à la fin des lignes ; il indique

*Fig. 124*

la première note de la portée suivante :

B. *Signes rythmiques de division.*

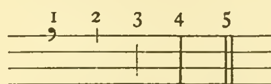



*Fig. 125*

143. — 1° La *virgule* n'est qu'un signe de respiration prise sur la valeur de la note précédente.

144. — 2° Le *quart de barre* (*divisio minima*) marque les incises ou les petits membres de phrase. Souvent ce signe n'est que l'indice d'une division rythmique *sans respiration.*

145. — 3° La *demi-barre* (*divisio minor*) distingue les *membres* de phrase proprement dits, composés d'une ou deux incises. Ici la respiration est ordinairement nécessaire ; elle est prise sur la valeur de la note précédente.

146. — 4° La *grande barre* (*divisio major*) termine les phrases. Respiration obligatoire.

147. — 5° La *double barre* (*duplex linea*) termine le chant, ou une partie principale.

## Exercice VIII.

### Lecture des notes.

148. — Avant de passer au *solfège rythmé*, le maître désignera quelques pièces de chant dans le Graduel ou l'Antiphonaire, et en fera *lire* les notes. Il pourra garder l'ordre suivant :

Clef de C 4e ligne v. g. *Kyrie fons bonitatis*, etc.
» » 3e ligne v. g. *Credo III. — Vidi aquam*, etc.
» » 2e ligne v. g. *Asperges me* (7e mode); OFF. *In virtute.*
Clef de F 3e ligne v. g. *Agnus Dei* X; *Gloria in excelsis* XI, *Sanctus* XI, etc. (*Édition Vaticane*).
» » 4e ligne v. g. OFF. *Veritas mea*, etc.

Tout en chantant les exercices d'intervalles qui vont suivre, on reviendra souvent aux exercices de *simple lecture*, afin de familiariser l'élève avec le nom des notes.

On joindra à cet exercice, à titre de récapitulation, les exercices précédents de lecture : noms des groupes et des formes de notes.

### ARTICLE 2. — LES INTERVALLES. SOLFÈGE RYTHMÉ.

#### § 1. — Définition de l'intervalle.

149. — On appelle *intervalle* musical la différence, l'espace compris entre deux sons, l'un aigu, l'autre grave (1).

L'intervalle existe par le seul fait que la voix parcourt les différents degrés de l'échelle musicale, soit en montant, soit en descendant.

150. — On connaît déjà l'échelle musicale générale du chant grégorien (II. 130). On a pu remarquer que les séries de sons se répètent deux ou trois fois. Il suffit de savoir chanter une série de sept à huit notes pour être en état d'exécuter l'échelle entière.

Cette longue série de quinze à dix-huit notes ne se présente pas dans toute son étendue pour chaque mélodie. Les sons dont elle se compose servent à former huit gammes ou *modes* différents qui seront étudiés plus loin.

Pour les premières études et exercices d'intervalles, on se servira seulement de la première de ces échelles grégoriennes. Nous la préférons à la gamme moderne, afin d'habituer l'oreille de l'élève, dès le début, aux progressions et aux cadences finales de la musique liturgique.

(1) BOËCE : « Intervallum est soni acuti gravisque distinctio. »

RIEMANN : « Nom que l'on donne au rapport de deux sons entre eux, au point de vue de la hauteur, du nombre de vibrations, ou de la longueur des ondes vibratoires. » Dictionnaire, au mot *Intervalle.*

Elle comprend huit notes, et va du *ré - D* au *ré - d.* Elle admet une note supplémentaire à l'aigu, *mi*, et une note supplémentaire au grave, *do ;* sa note finale est *ré - D.*

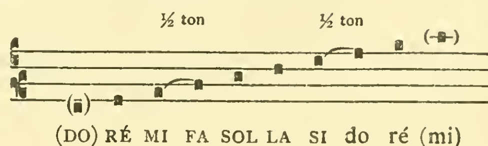


*Fig. 126*

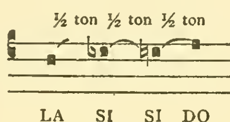


*Fig. 127*

151. — Il y a plusieurs sortes d'intervalles : seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.

### § 2. — Intervalle de seconde.

152. — Lorsque les sons se succèdent régulièrement sans franchir aucun degré de l'échelle, *par degrés conjoints*, les rapports de hauteur qui s'établissent entre eux s'appellent *secondes.*

Cet intervalle est dit *seconde*, parce qu'il est établi sur *deux degrés* consécutifs de la gamme.

153. — Il y a, dans le chant grégorien, deux sortes de secondes :

La *seconde majeure*, ou ton plein,

La *seconde mineure*, ou demi-ton (1).

Dans la gamme ci-dessus, les demi-tons se trouvent entre *mi-fa*, et *si-do.* Entre les autres notes il y a intervalle de ton.

Lorsque le *si* est bémolisé, le demi-ton descend entre *la* et *si* ♭, il y a un ton plein entre ♭ et *do.*

154. — *Instructions pour l'usage des exercices.* — Les exercices suivants seront exécutés de trois manières, en trois degrés pour ainsi dire :

*a*) *Lecture rythmique.* — Elle consiste en une analyse précise de

(1) La musique moderne connaît encore : la seconde augmentée : *do, ré* ♯, un ton et un demi-ton ; la seconde diminuée : *do* ♯, *ré* ♭ dont les sons, soumis au tempérament, sont identiques.

chaque rythme figuré par la ligne chironomique ondulée qui surmonte la portée. L'élève *lira les notes sans les chanter*, mais en exécutant exactement avec la main les mouvements rythmiques. (Cf. ci-dessous nº 156) (1).

*b*) *Solfège.* — A la lecture rythmique, s'ajoutera le *solfège. Solfier*, c'est nommer chaque note par son nom — *do*, *ré*, *mi*, etc. — en émettant les sons avec la plus parfaite justesse et avec la valeur rythmique — temporelle et intensive — représentée par la notation.

*c*) *Vocalise.* — *Vocaliser*, c'est remplacer le nom des notes par l'une des voyelles. Comme transition du solfège à la vocalise, on répétera les mêmes exercices mélodiques, en supprimant la consonne des syllabes-notes : au lieu de *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, on dira : *o*, *é*, *i*, *a*, *o*, *a*, *i*. On passera ensuite à l'étude de chaque voyelle; on commencera par l'*a*, voyelle la plus favorable pour l'émission des sons; puis on les prendra toutes successivement dans l'ordre suivant : a, è = ai, é, i, o, ô, u = ou; enfin chaque note devra se chanter sur une voyelle spéciale (2).

L'émission des voyelles se fera conformément à la prononciation romaine enseignée ci-dessous dans la troisième partie.

On pourra ajouter une consonne avant la syllabe : *la*, *le*, *li*,... *ma*, *me*, *mi*,... *pa*, *pe*, *pi*,... etc.

155. — DYNAMIE DES EXERCICES. — On apportera un soin tout particulier à la marche croissante ou décroissante de l'intensité. C'est elle qui donne de la vie aux mélodies.

Règle générale : l'intensité *croît* avec le mouvement mélodique ascendant; elle *décroît* avec le mouvement descendant. C'est la marche naturelle.

Cette règle s'applique surtout aux membres de phrases et aux phrases. Certains des exercices suivants, composés seulement de

(1) « Hanc (aequitas canendi, rythmus seu numerus) magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et *ab initio infantes* eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, *inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere; ...* » (GERBERT. *Script.* I. p. 228).

(2) Nous n'indiquons cette marche qu'avec la plus grande réserve; chaque professeur peut et doit suivre, dans l'enseignement de la vocalise, le système qui a ses préférences, et auquel il est habitué. Nous savons par expérience que les méthodes les plus différentes conduisent à des résultats excellents, lorsqu'elles sont pratiquées sagement.

quelques brèves incises, sont trop peu caractérisés pour imposer une dynamie unique ; ils sont susceptibles d'en recevoir plusieurs. On profitera de cette aptitude pour les chanter sous différentes formes dynamiques. Par exemple, le premier exercice n° 157 :

*a*) Mouvement dynamique décroissant

a - e - i, a - e - i;

*Fig. 128*

*b*) » » croissant

a - e - i, a - e - i;

*Fig. 129*

*c*) » » à la fois croissant et décroissant

a - e - i, a - e - i;

*Fig. 130*

*d*) Mélange varié de toutes ces dynamies.

C'est ainsi qu'on recommande pour ce même exercice l'ordonnance dynamique suivante :

a e i, a e i.

*Fig. 131*

Elle consiste à réunir deux de ses rythmes élémentaires en un petit membre de phrase, au moyen d'un mouvement dynamique unique croissant et décroissant, dont l'effort principal se trouvera sur l'arsis du dernier rythme.

Bref, le maître s'ingéniera à rendre l'élève maître de la conduite de sa dynamie, et lui apprendra ainsi à *phraser*, dès qu'il abordera la mélodie même la plus simple.

156. — CHIRONOMIE ou *Gestes manuels rythmiques.*

*a*) *Rythmes simples* ou élémentaires. — Le geste sera exactement conforme à la ligne graphique qui indique l'*élan* et le *repos*.

*b*) *Rythmes composés : incises et membres.* — On pourra, en commençant, employer les gestes rythmiques par *temps composés* (I. 180). La main décrit alors des courbes liées entre elles, dont les nœuds s'appuient sur chaque ictus rythmique (I. 180, fig. 112.)

*c*) Cette manière d'indiquer le rythme étant bien acquise, on passera à la *chironomie rythmique par incise ou membre de phrase*, plus parfaite que la précédente.

Se rappeler le principe : la main doit représenter plastiquement les courbes mélodiques et rythmiques de la musique :

*Un élan* mélodique et dynamique sera exactement figuré par un mouvement arsique de la main;

La *retombée* mélodique et dynamique, au contraire, par un mouvement descendant ou thétique.

On trouvera l'application de ces lois dans les *Exercices*. Il y a des passages indécis où l'on peut se servir indifféremment de l'arsis ou de la thésis, ils seront signalés au besoin. La chironomie ne sera figurée complètement qu'aux transcriptions en notation moderne.

On ne donne ici que deux ou trois exercices pour chaque intervalle : pour compléter ces enseignements, on devra recourir au *Solfège grégorien* qui fera suite à ce *traité*. Là, les exemples et les rythmes seront multipliés, et dans tous les modes.

## EXERCICE IX.

### Seconde I.

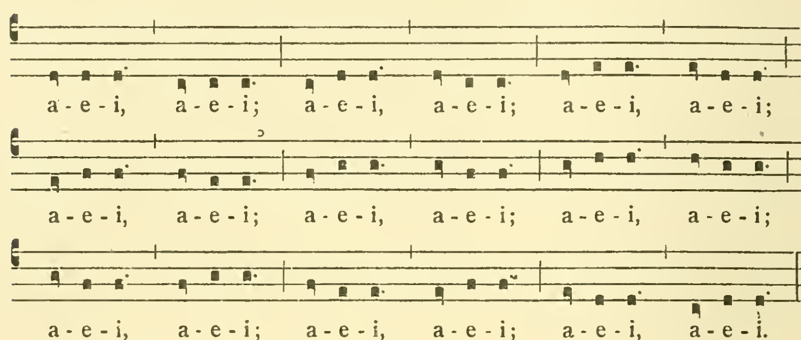
157. — *Analyse rythmique.* — Rythmes simples :

Une arsis binaire, une thésis binaire.
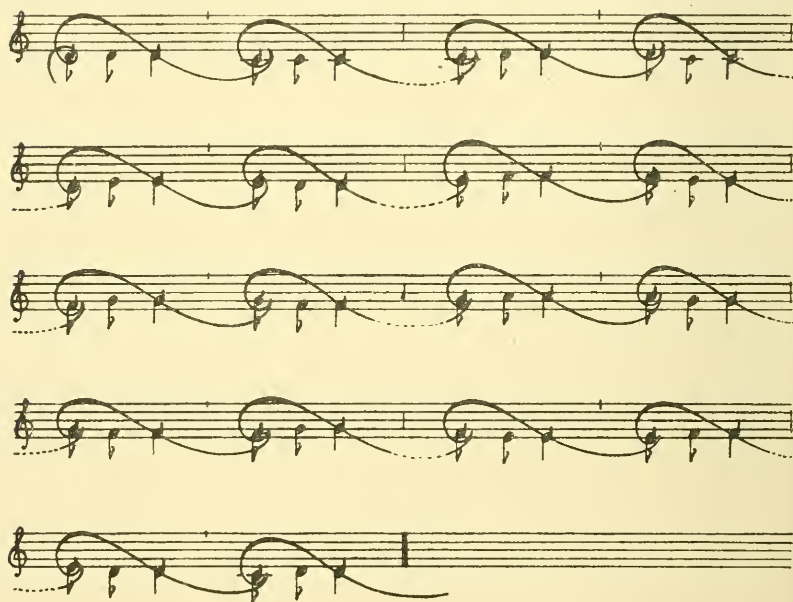
Chaque incise est susceptible de trois intensités; a, b, c, (II. 155) ou de trois accentuations :

On trouvera dans la transcription musicale la solution de toutes les difficultés d'exécution tant au point de vue de la chironomie

que de la dynamie. Les mouvements chironomiques y sont complètement figurés; la dynamie l'est aussi, à moins que la mélodie ne prête, par sa configuration, à plusieurs accentuations.




*Même exercice, transcription musicale.*

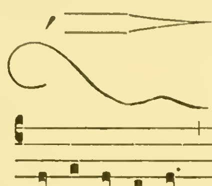


EXERCICE X.

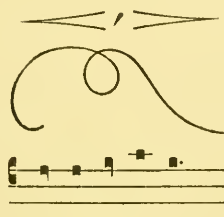
**Seconde 2.**

158. — *Analyse rythmique.* — Rythmes composés : on doit se rappeler qu'un rythme est *composé*, lorsqu'il a plus d'une arsis ou plus d une thésis (I. 135).

*a*) Les huit premières incises : une arsis binaire, deux thésis binaires, intensité décroissante.


*Fig. 132*

*b*) Les huit dernières incises : deux arsis binaires, une thésis binaire. *Intensité croissante* jusqu'au milieu de l'incise où se place l'accent rythmique de l'incise, puis *décroissante* après cet accent.


*Fig. 133*

a - e - i - o - u, a - e - i - o - u; a - e - i - o - u, a - e - i - o - u.

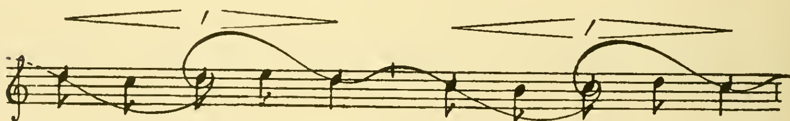
a - e - i - o - u, a - e - i - o - u; a - e - i - o - u, a - e - i - o - u;

a - e - i - o - u, a - e - i - o - u; a - e - i - o - u, a - e - i - o - u;

a - e - i - o - u, a - e - i - o - u; a - e - i - o - u, a - e - i - o - u.

*Même exercice, transcription musicale.*

159. — Remarque. — La chironomie figurée dans les huit dernières incises peut sans inconvénient subir une légère modification. Le premier temps composé, au lieu d'être *arsique,* pourrait être *thétique,* ainsi qu'il suit :



Ces deux chironomies sont, *en soi*, également bonnes. Cependant je choisirais la première, — deux arsis, une thésis — si le chœur que je dirige a besoin d'être réveillé, enlevé : deux arsis manuelles vigoureusement tracées coup sur coup sont excellentes pour tirer les chantres de leur mollesse ou de leur torpeur. Si je veux au contraire obtenir plus de liant, plus de douceur, ma main suivra mollement l'ondulation descendante de la mélodie et dessinera une thésis.

Il sera bon de former les élèves à ces différentes manières d'indiquer le rythme, d'autant plus que ces libertés se présentent fréquemment dans les mélodies grégoriennes.

## Exercice XI.

### Seconde 3.

160. — La musique grégorienne appartient au rythme libre (I. 85-89) dans lequel les temps composés binaires et ternaires se succèdent avec une harmonieuse liberté. Il est indispensable d'habituer les commençants à cette marche souple et sans contrainte qui est l'une des caractéristiques du chant grégorien. L'exercice suivant a été ordonné dans ce but.

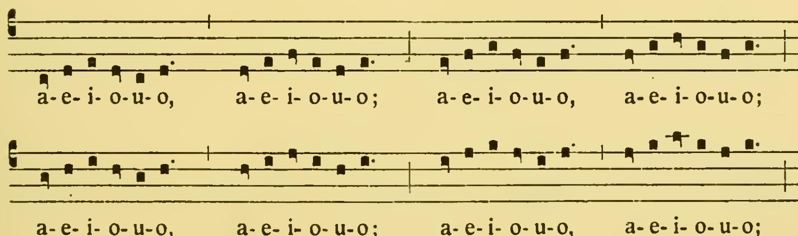
161. — *Analyse rythmique.* — Rythme musical libre.

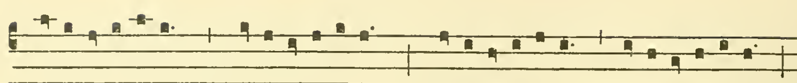
*Incises impaires* 1, 3, 5, 7. — Une arsis ternaire, deux thésis binaires.

*Incises paires* 2, 4, 6, 8. — Deux arsis, l'une binaire, l'autre ternaire, une thésis binaire.

*Incises* 9, 10 et suivantes. — Une arsis binaire, deux thésis, l'une ternaire, l'autre binaire.

*Intensité.* — Elle varie selon la forme mélodique et la place de l'accent d'incise. Cf. la transcription musicale.



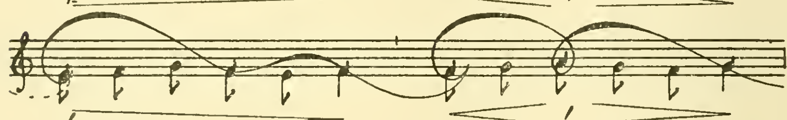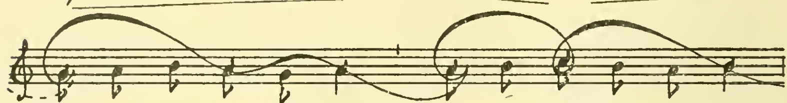


a- e- i- o- u- o, a- e- i- o- u- o; a- e- i- o- u- o, a- e- i- o- u- o;

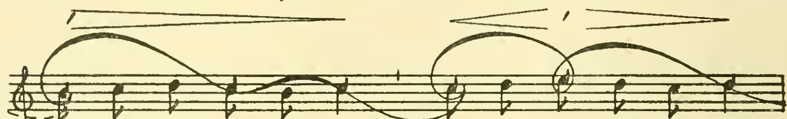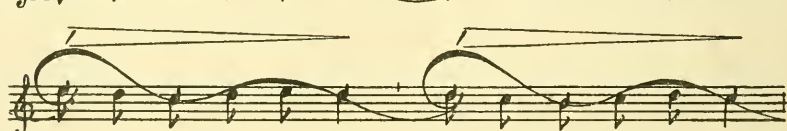


a- e- i- o- u- o, a- e- i- o- u- o; a- e- i- o- u- o, a- e- i- o- u- o.
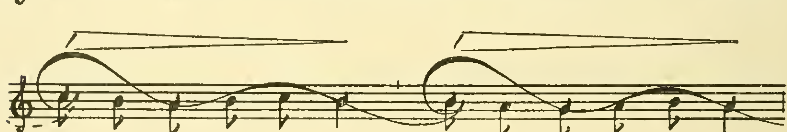
*Même exercice, transcription musicale.*
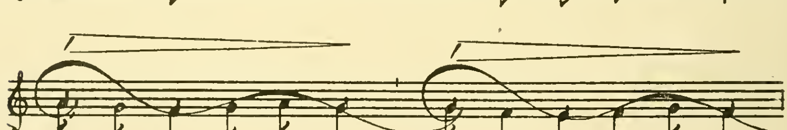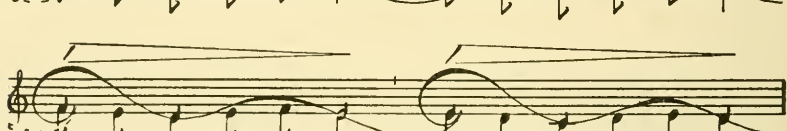














## § 3. — Intervalle de Tierce.

162. — Deux notes sont à l'intervalle de *tierce* lorsqu'elles sont placées à *trois degrés* de distance l'une de l'autre.

163. — La *tierce majeure* est formée par trois degrés renfermant *deux tons*. Ex. :

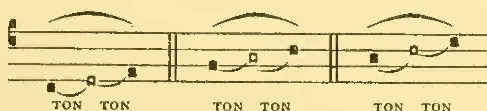


*Fig. 134*

La *tierce mineure* est formée par trois degrés composés d'*un ton* et d'*un demi-ton*. Ex. :

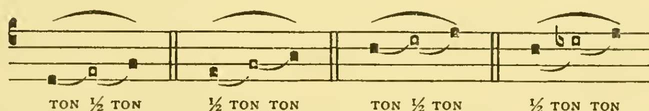


*Fig. 135*

### Exercice XII.

### Tierce 1.

164. — *Analyse rythmique.* — Rythmes simples (I. 112-113), une arsis ternaire, une thésis binaire.

Chaque incise peut recevoir les trois intensités suivantes, sans que le rythme ou la chironomie en soient changés.

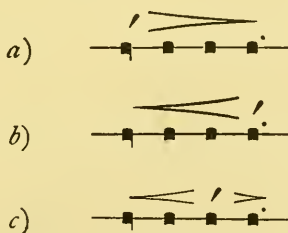


*Fig. 136*

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o, a - e - i - o;

a - e - i - o, a - e - i - o; a - e - i - o.

*Même exercice, transcription musicale.*

EXERCICE XIII.

**Tierce 2.**

165. — *Analyse rythmique.* — *Rythmes composés* par juxtaposition de deux rythmes élémentaires (I. 143).

Chaque incise est formée par *deux rythmes élémentaires* juxtaposés.
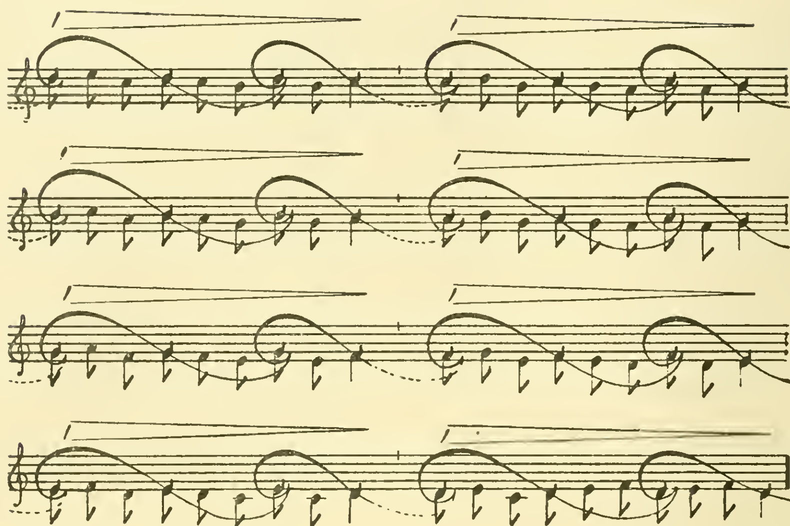
Premier rythme élémentaire : arsis ternaire, thésis ternaire féminine (I. 132-133).

Deuxième rythme élémentaire : arsis binaire, thésis binaire masculine (I. 132-133).

On suivra l'intensité indiquée.

o- e- i, o- e- o, i- o- e, e- i- a, e- i- e, a- e- i; i- a- o, i- a- i, o- i- a,

*Même exercice, transcription musicale.*



## § 4. — Intervalle de Quarte.

166. — Deux notes sont à l'intervalle de *quarte* lorsqu'elles sont placées à *quatre degrés* de distance l'une de l'autre.

167. — La *quarte juste* est formée par deux tons et un demi-ton.

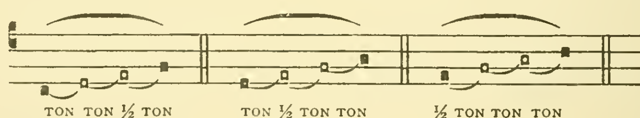


*Fig. 137*

La *quarte augmentée* ou *Triton* est formée par trois tons entiers.

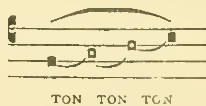


*Fig. 138*

L'emploi de cet intervalle est soumis à des restrictions; sa dureté est corrigée par l'usage du *si* ♭ (par la bémolisation du *si*), mais les compositeurs étaient loin de le rejeter.

## EXERCICE XIV.
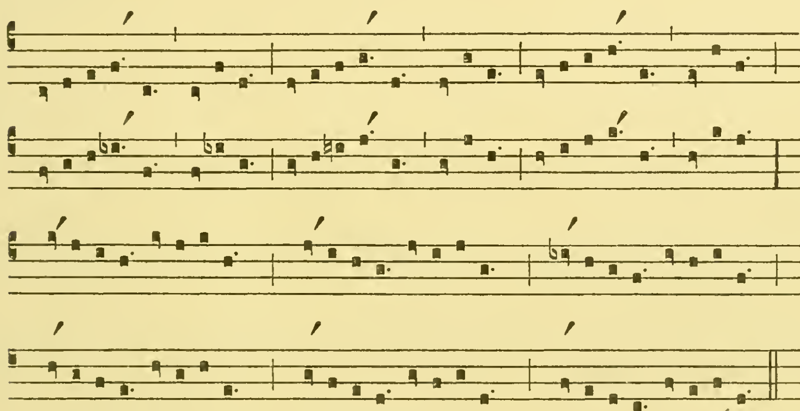
### Quarte I.

168. — *Analyse rythmique.*
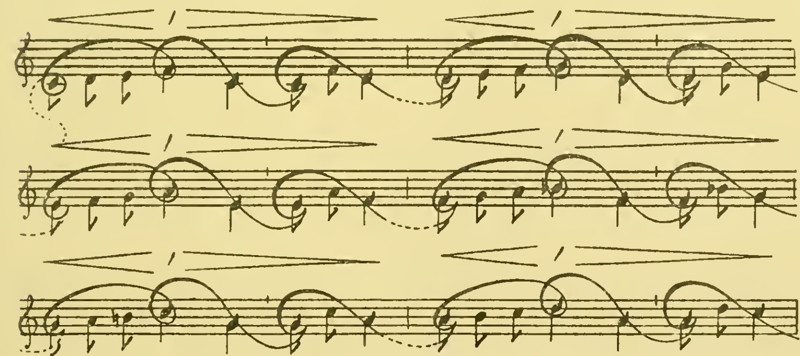
*Les six premières divisions.* — Petits membres de phrase formés par deux incises rythmées.

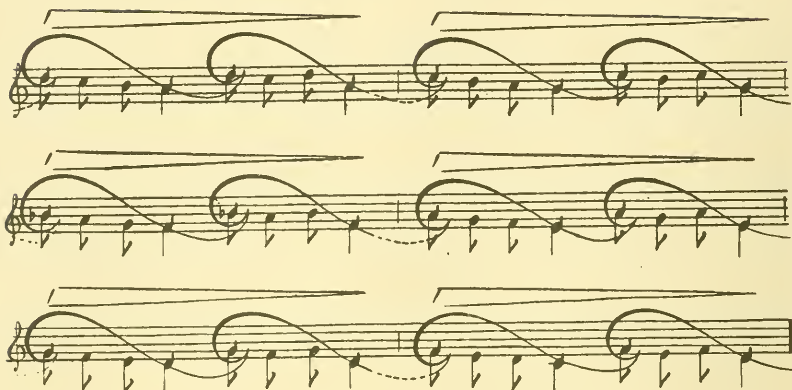
Membre { 1er rythme : rythme composé : deux arsis, ternaire et binaire, une thésis binaire.
2me rythme : rythme simple : une arsis binaire, une thésis binaire.

*Les six dernières divisions.* — Incises ou petits membres de phrases, formés par la *juxtaposition* de deux rythmes simples : arsis ternaire, thésis binaire. Nous laissons au maître le choix des voyelles.



*Même exercice, transcription musicale.*
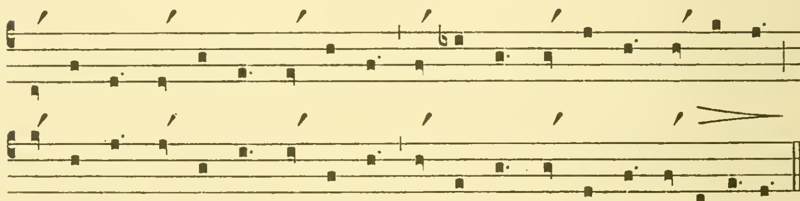




EXERCICE XV.

**Quarte 2.**
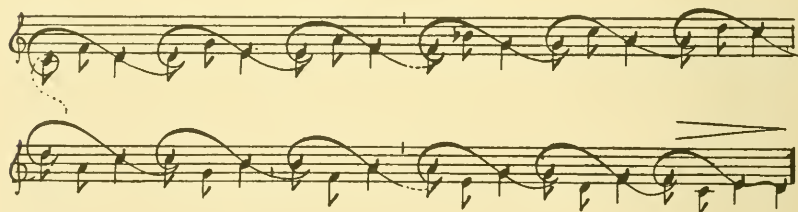
169. — *Analyse rythmique.* — Rythme *simple :* arsis binaire, thésis binaire.

Le dernier rythme est *composé :* une arsis binaire, deux thésis binaires.

Pour l'intensité comme au nº 155, sauf le dernier rythme.



*Même exercice, transcription musicale.*



## § 5. — Intervalle de Quinte.

170. — Deux notes sont à l'intervalle de *quinte* lorsqu'elles sont placées à *cinq degrés* l'une de l'autre.

171. — *La quinte juste* ou simplement *quinte*, — parce qu'elle est à peu près la seule usitée dans le chant grégorien — est formée par *trois tons et un demi-ton*. Ex.

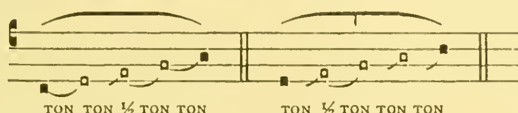



*Fig. 139*

La *quinte diminuée* est formée par deux tons et deux demi-tons : elle est très rare ou même inusitée dans le vrai chant grégorien.
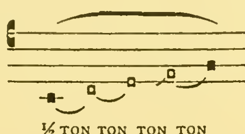



*Fig. 140*

## EXERCICE XVI.

### Quinte.

172. — *Analyse rythmique.*

*a*) *Les cinq premières divisions montantes. — Membres de phrase* formés par deux incises : ou deux rythmes composés juxtaposés.

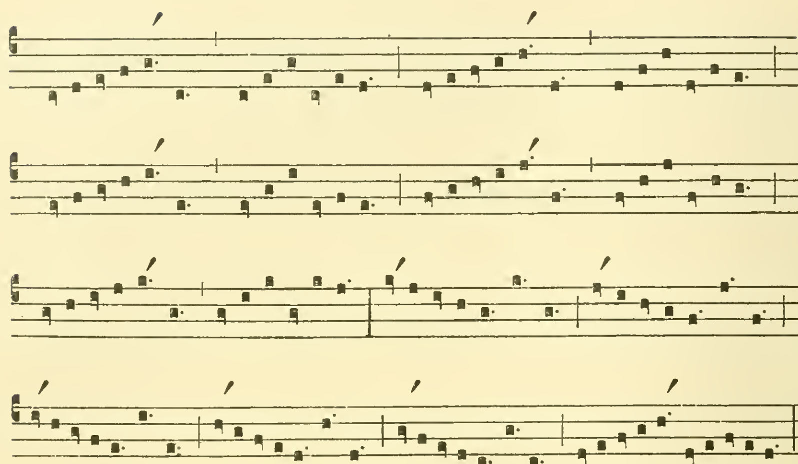
Membre
- 1re incise : rythme composé : trois arsis binaires, une thésis binaire.
- 2me incise : rythme composé : une arsis ternaire, deux thésis binaires.

*b*) *Les cinq divisions suivantes descendantes. — Membres de phrase* formés par deux rythmes juxtaposés.
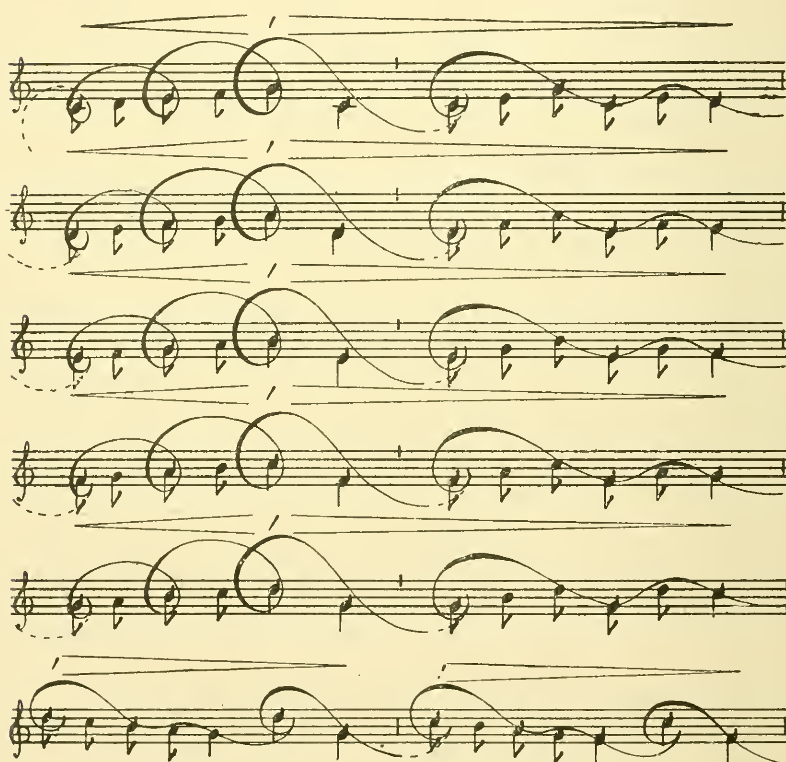
Membre
- 1er rythme : rythme composé : une arsis binaire, deux thésis binaires.
- 2me rythme : rythme simple : une arsis binaire, une thésis binaire.
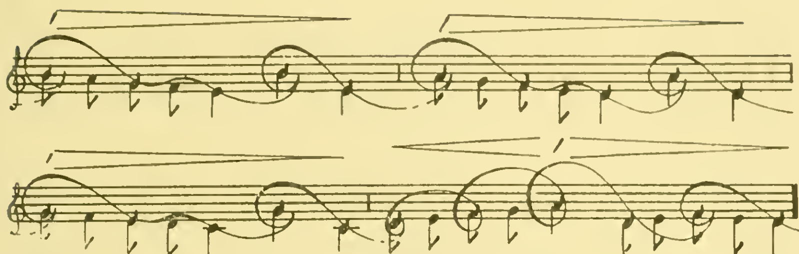
*c*) *Dernière division.* — Deux rythmes juxtaposés.

Membre
- 1er rythme : rythme composé : trois arsis binaires, une thésis binaire féminine : *ré - mi.*
- 2me rythme : rythme simple : arsis binaire : *fa - mi;* thésis binaire : *ré.*



*Même exercice, transcription musicale.*





## § 6. — Intervalle de Sixte.

173. — Deux notes sont à l'intervalle de *sixte* lorsqu'elles sont placées à *six degrés* de distance l'une de l'autre.

174. — La *sixte majeure* est formée par quatre tons et un demi-ton. Intervalle très rare.

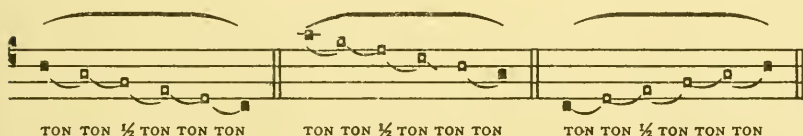



*Fig. 141*

La *sixte mineure* plus rare encore est formée par trois tons et deux demi-tons.
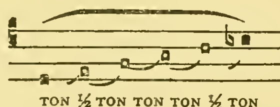



*Fig. 142*

175. — Nous croyons inutile de mettre des *exercices* de *sixte* à cause de leur rareté dans le chant grégorien.

## § 7. — Intervalle de Septième.

176. — La *septième* n'est pas en usage dans le chant grégorien; on peut cependant la trouver dans les mélodies du moyen âge, v. g. All. *Salve virga*.

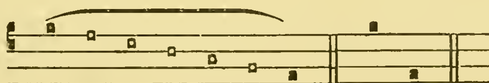


*Fig. 143*

## § 8. — Intervalle d'Octave.

177. — Deux notes sont à l'intervalle d'*octave* lorsqu'elles sont placées à *huit degrés* de distance l'une de l'autre.



*Fig. 144*

Les intervalles plus considérables ne trouvent pas leur emploi dans les mélodies liturgiques.

# CHAPITRE IV.

## LES MODES.

178. — Les études sur les *Modes grégoriens* sont encore si peu avancées, les résultats proposés si peu certains que l'on peut, jusqu'à nouvel ordre, s'en tenir à la théorie des huit modes enseignée depuis des siècles : elle est simple, claire, pratiquement elle suffit. Il est du reste nécessaire, dans une *Méthode* qui doit servir à l'interprétation des éditions modernes, de se conformer aux divisions modales adoptées dans ces livres. On ne donnera ici que les notions indispensables.

### ARTICLE 1.

### ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS ET DISTINCTIFS DES MODES.

179. — Cinq éléments principaux entrent dans la constitution des différents modes :

1° *Choix d'une série fragmentaire de sons dans l'échelle fondamentale* (II, 135).

Il s'en faut de beaucoup que tous les sons qui la composent soient employés dans le même chant : souvent les pièces grégoriennes n'en parcourent qu'une étendue très restreinte. Le compositeur est libre d'y choisir une série plus ou moins considérable de notes, dans laquelle il maintiendra sa mélodie.

A son gré, il peut jeter son dévolu :

*a*) *Sur les sons graves*, par ex. de *la* - *A* à *la* - *a*.

*b*) Ou *sur les sons du centre*, v. g. de *mi* - *E* à *mi* - *e*.

*c*) Ou enfin *sur les sons aigus*, de *sol* - *G* à *sol* - *g*.

On conçoit déjà comment des chants basés exclusivement sur tel ou tel fragment de l'échelle générale, jouissent chacun d'une physionomie spéciale; d'une *manière* ou *mode* d'*être* qui les caractérisent, et qui, à l'audition, les distinguent les uns des autres.

Ce premier choix détermine aussitôt un second élément.

180. — 2° *Disposition différente des tons et des demi-tons dans chaque mode ou manière.*

Il est évident que si la gamme choisie va de *ré - D* à *ré - d* :

*ré - mi ‿ fa - sol - la - si ‿ do - ré*

les ½ tons se trouveront entre la deuxième et la troisième note, et entre la sixième et la septième de cette gamme.

Si elle va de *mi - E* à *mi - e :*

*mi ‿ fa - sol - la - si ‿ do - ré - mi,*

les ½ tons prendront place entre la première et la deuxième, et entre la cinquième et la sixième note de cette nouvelle échelle.

Ce déplacement des demi-tons et des tons dans chaque échelle est *une des causes principales de différenciation des modes entre eux,* mais il ne suffit pas.

181. — 3° *Choix d'une note finale sur laquelle se termine le mode.*

D'après la doctrine ordinaire des anciens auteurs, il fallait attendre la dernière note d'une pièce musicale pour juger définitivement de la nature du mode : « Quid tonus vel modus? — Est regula quae de omni cantu in fine dijudicat. » (ODON, Gerb. *Script.* I, p. 257). C'est en effet la finale qui caractérise le plus clairement la physionomie du mode.

182. — 4° *Choix, dans la série fragmentaire, de certaines cordes récitatives, et surtout d'une note dite dominante.*

Le compositeur choisit en outre les différentes cordes récitatives, autour desquelles s'enroulent les sinuosités de sa mélodie. L'une de ces cordes est si caractéristique, qu'elle a reçu le nom de *dominante,* non pas qu'elle apparaisse plus souvent que les autres, mais parce que son influence — lors même qu'elle ne se fait entendre que rarement — se fait mystérieusement sentir. Elle est évoquée, pour ainsi dire, par l'émission des autres notes, elle les domine, elle plane au-dessus d'elles. Si la psalmodie suit l'antienne, cette corde se révèle avec insistance, et donne à tout le morceau un caractère net et précis. On verra qu'une même gamme peut recevoir du changement de dominante une tout autre physionomie.

183. — 5° *Formules mélodiques caractéristiques de certains modes.* On reconnaît encore les modes à certaines formules typiques qui se présentent souvent aux intonations et aux cadences des pièces musicales : elles seront signalées en temps et lieux.

### ARTICLE 2. — FRAGMENTATION DE L'ÉCHELLE FONDAMENTALE.

184. — Avant d'arriver à la fragmentation de l'échelle en *huit modes*, il faut exposer une division plus ancienne en *quatre modes*.

#### § I. — Fragmentation primitive de l'échelle en quatre modes.

185. — Les plus anciens théoriciens comptent quatre grandes divisions de l'échelle fondamentale, basées sur les *finales* D - ré, E - mi, F - fa, G - sol.

Le *ré* est la finale du *Protus* = Premier mode.
Le *mi* est la finale du *Deuterus* = Second mode.
Le *fa* est la finale du *Tritus* = Troisième mode.
Le *sol* est la finale du *Tetrardus* = Quatrième mode.

186. — L'étendue de ces quatre modes réunis comprend l'échelle générale presque entière ; voici la composition de chacun d'eux.

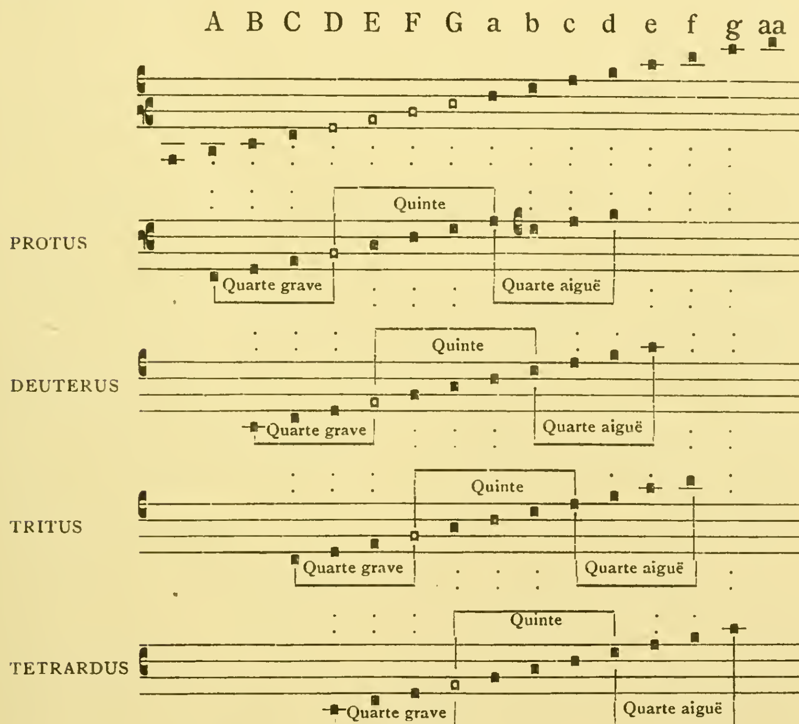



*Fig. 145.*

187. — La division intérieure des modes est indiquée dans le tableau précédent.

A partir de la finale de chaque mode, on compte *une quinte :* elle se trouve au centre de l'échelle :

C'est pour le Protus *ré - la;*

Pour le Deuterus *mi - si;*

Pour le Tritus *fa - do;*

Pour le Tetrardus *sol - ré.*

Puis, au grave et à l'aigu, une quarte encadre la quinte centrale.

Chaque mode constitué régulièrement comprend *onze notes.*

188. — C'est naturellement dans l'espace de la quinte centrale, et un peu au-dessus ou au-dessous, que se déroule la mélodie. Rarement les cantilènes grégoriennes embrassent l'étendue des onze notes.

Parfois elles se meuvent dans l'étroit espace de la *quinte centrale ;* d'autres fois, elles y ajoutent la *quarte grave ;* ou au contraire, atteignent aux notes extrêmes de la *quarte supérieure*, en négligeant les notes basses.

Il y a donc des *chants graves* et des *chants aigus ;* de là une nouvelle subdivision de ces quatre modes primitifs en huit. (1)

## § 2. — Fragmentation de l'échelle en huit modes.

189. — Cette nouvelle série de gammes n'est qu'une subdivision des quatre modes primitifs, comme le prouve le tableau suivant :

| | | Terminologie ancienne. | Terminologie actuelle. | |
|---|---|---|---|---|
| Protus | Chants aigus | Protus Authentique | 1er Mode | Quinte commune — Quarte |
| | Chants graves | Protus Plagal | 2e Mode | Quinte commune — Quarte |

(1) M. (Magister) « Hi quatuor (modi) autem dividuntur in octo. — D. (Discipulus) Quare? — M. Propter elevatos et humiles cantus. » ODO, Gerb. *Script.* I, p. 258.

| | | Terminologie ancienne. | Terminologie actuelle. | |
|---|---|---|---|---|
| Deuterus | Chants aigus | Deuterus Authentique | 3^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |
| | Chants graves | Deuterus Plagal | 4^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |
| Tritus | Chants aigus | Tritus Authentique | 5^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |
| | Chants graves | Tritus Plagal | 6^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |
| Tetrardus | Chants aigus | Tetrardus Authentique | 7^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |
| | Chants graves | Tetrardus Plagal | 8^e^ Mode | Quinte commune — Quarte |

*Fig. 146*

Il faut expliquer ce tableau.

190. — *Modes authentiques, modes plagaux.* — Les huit modes se groupent deux par deux, chaque mode primitif donnant naissance à deux modes, l'un *aigu*, l'autre *grave.*

Les chants *aigus* reçoivent le nom d'*authentiques*, c'est-à-dire maîtres, principaux, supérieurs. Ce sont, dans la nomenclature employée par les plus anciens auteurs et conservée jusqu'à nos jours, tous les modes impairs, 1, 3, 5, 7.

Les chants *graves* reçoivent les noms de *plagaux*, c'est-à-dire obliques, dérivés, inférieurs. Ce sont tous les modes pairs, 2, 4, 6, 8.

191. — *Division intérieure de chaque mode.* — Les *quintes* centrales restent communes à chaque couple ; la *quarte aiguë* appartient à l'authentique, la *quarte grave* au plagal.

192. — *Finales des modes.* — Dans chaque groupe, la *finale* reste la même pour l'authentique et le plagal :

*ré* pour le premier et le second,
*mi* pour le troisième et le quatrième,
*fa* pour le cinquième et le sixième,
*sol* pour le septième et le huitième.

Ces finales sont indiquées dans le tableau précédent par les traits verticaux qui conduisent à la première note de la quinte centrale.

193. — *Dominantes des modes.* — Les modes *authentiques* ont leur dominante à la quinte au-dessus de leur finale ; elle est indiquée par une note blanche.

| | Finale. | Dominante. |
|---|---|---|
| 1er mode | *ré* | *la* |
| 3e mode | *mi* | *si* [*do*] |
| 5e mode | *fa* | *do* |
| 7e mode | *sol* | *ré* |

194. — La *dominante* régulière du troisième mode était autrefois le *si*, comme en fait foi la psalmodie des Introïts en Italie, au Mont-Cassin, à Bénévent. Mais la mobilité de cette corde (♮ ou ♭) et sa proximité de l'*ut*, ont attiré peu à peu la dominante — surtout la dominante psalmodique — sur cette dernière note. Dans le corps du morceau, elle a persisté comme *corde récitative* ou comme note de transition, sans porter préjudice pour cela au changement qui s'est produit pour la dominante psalmodique.

Le maintien du *si*, en ces circonstances, importe extrêmement à la conservation de la physionomie de ce mode. Le goût grégorien le réclame, conformément à ce que dit un auteur du XIe siècle. (1) « Incontestablement le troisième mode aime la deuxième neuvième ♮ (le si naturel), parce qu'elle est la quinte au-dessus

(1) « Sane secundam nonam ♮ ideo adamavit (tertius modus), quia ad ejus finem diapente est : maxime autem ideo, quia ad acutissimam ejus, id est *e* diatessaron reddit. » GERBERT. *Script.* I, p. 260.

de sa finale ; mais surtout parce qu'elle retourne par un intervalle de quarte à la note *e* (mi) la plus aiguë de son échelle. »

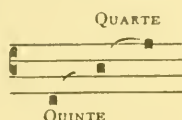


*Fig. 147*

195. — *Les modes plagaux.* — Deux ont leur dominante à une *tierce* au-dessus de leur finale, ce sont :

| | Finale. | Dominante. |
|---|---|---|
| Le deuxième | *ré* | *fa* |
| Le sixième | *fa* | *la* |

et les deux autres une quarte au-dessus :

| | Finale. | Dominante. |
|---|---|---|
| Le quatrième | *mi* | *la* |
| Le huitième | *sol* | *do* |

196. — Formule mnémonique pour retenir les finales et les dominantes :

| Modes : | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Finales : | ré - | ré, | mi - | mi, | fa - | fa, | sol - | sol. |
| Dominantes : | la - | fa, | do - | la, | do - | la, | ré - | do. |

197. — L'*ambitus*, c'est-à-dire l'étendue d'une gamme, ne suffit pas pour caractériser un mode. C'est ainsi que le *premier* et le *huitième*, tout en ayant exactement le même parcours, *D - ré* à *d - ré*, sont totalement différents :

*a*) La corde *finale* du premier mode est *ré*, celle du huitième mode est *sol;*

*b*) La *dominante* du premier mode est *la*, celle du huitième mode est *do ;*

*c*) La division intérieure du premier mode est *quinte* et *quarte*

ré mi fa sol la si do ré ;

celle du huitième mode est : *quarte* et *quinte*

ré mi fa sol la si do ré.

198. — L'*ambitus* des mélodies est extrêmement variable :

*a*) Les unes remplissent exactement l'échelle complète des modes (huit ou neuf notes);

*b*) D'autres restent en deçà et se développent dans l'espace de quatre, cinq ou six notes;

*c*) Il y en a, au contraire, qui dépassent les limites de l'échelle régulière, tantôt à l'aigu, tantôt au grave;

*d*) Enfin quelques mélodies emploient toutes les notes de l'authentique et du plagal (onze notes), et, quelquefois même, l'étendue entière de ces deux modes ne suffit pas.

*e*) REMARQUE. — Les mélodies grégoriennes repoussent comme une imperfection et une faute tout ce qui peut ressembler à la *note sensible* de la musique moderne et spécialement au demi-ton au-dessous de la finale des modes authentiques. L'ambitus des modes authentiques, disaient les théoriciens, s'étend, en montant, de leur finale à l'octave : premier mode de *ré* à *ré;* troisième mode de *mi* à *mi;* cinquième mode de *fa* à *fa;* septième mode de *sol* à *sol.* Ils descendent seulement d'une note au-dessous de la finale, *excepté le* cinquième mode (*excepto trito*) (1) qui n'a pas un ton plein au-dessous de sa finale (*fa*), mais seulement un demi-ton (*mi*). Pourquoi cela? *Propter subjectam semitonii imperfectionem*, dit Guy d'Arezzo (2); *quia semitonii imperfectio non patitur fieri descensum competentem*, dit un autre (3). Pour éviter le *mi* on descendait plutôt jusqu'au *ré*, ainsi que le fait remarquer un autre auteur : *Sed si descendit*, *potest ad D grave* (ré), *ut dictum est*, *attingere* (4).

Les exercices de solfège doivent être composés soigneusement d'après cette règle, dont l'observation habitue l'oreille de l'élève à la gravité et à la noblesse de la modalité grégorienne.

(1) GERB. *Script.* II, p. 50; it., III, p. 101.

(2) Memineris quod... toni authenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus (cinquième mode) rarissime id facere propter subjectam semitonii imperfectionem videtur. GERB. *Script.* II, p. 13.

(3) COUSSEMAKER. *Script.* II, p. 438.

(4) GERB. *Script.* III, p. 112. — Les textes des anciens sont abondants et clairs sur cette théorie, à laquelle les mélodies grégoriennes bien authentiques se conforment pleinement.

199. — *Transposition des modes.* — Mélodies avec finales sur a = la, ♮ = si, c = do.

Les notes *ré, mi, fa, sol,* ne sont pas les seules qui terminent les pièces grégoriennes; on trouve aussi les finales *la, si, do,* en sorte que les sept notes de la gamme peuvent servir de *finales.* Toutefois les gammes qui s'appuient sur ces trois notes n'étaient pas regardées par les anciens théoriciens dont nous exposons la doctrine comme de nouveaux modes. Elles contiennent, dans le même ordre, les mêmes intervalles que les modes finissant sur *ré, mi, fa,* lorsque ces modes sont affectés du *si* ♭.

| | | Quarte grave | | | Finale | Quinte commune | | | | Quarte aiguë | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | ½ t. | | | | ½ t. | | | ½ t. | | |
| Protus : 1er et 2e modes. | *Normal :* | la | si | do | *ré* | mi | fa | sol | la | si | do | ré |
| | | | ♭ | | | | | | | ♭ | | |
| | *Transposé :* | mi | fa | sol | *la* | si | do | ré | mi | fa | sol | la |

| | | Quarte grave | | | Finale | Quinte commune | | | | Quarte aiguë | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | ½ t. | | | ½ t. | | | |
| Tritus : 5e et 6e modes. | *Normal :* | si | do | ré | *mi* | fa | sol | la | si | do | ré | mi |
| | | ♭ | | | | | | | ♭ | | | |
| | *Transposé :* | fa | sol | la | *si* | do | ré | mi | fa | sol | la | si |

| | | Quarte grave | | | Finale | Quinte commune | | | | Quarte aiguë | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | ½ t. | | | ½ t. | | | | ½ t. |
| Deuterus : 3e et 4e modes. | *Normal :* | do | ré | mi | *fa* | sol | la | si | do | ré | mi | fa |
| | | | | | | | | ♭ | | | | |
| | *Transposé :* | sol | la | si | *do* | ré | mi | fa | sol | la | si | do |

Cette *théorie* permet de considérer ces trois échelles transposées comme équivalentes aux échelles normales; il faut cependant bien savoir que les *faits* ne correspondent pas toujours à cet enseignement : nos connaissances sont assez limitées sur ce point.

# CHAPITRE V.

## LE TEMPS SIMPLE GRÉGORIEN.

### Valeur rythmique du PUNCTUM et de la VIRGA.

200. — Les notions acquises jusqu'ici sur l'origine de la notation grégorienne, sur la composition des groupes neumatiques, sur les intervalles, enfin sur les modes, nous permettent d'appliquer d'abord aux *notes*, puis aux *groupes* de notes, les principes rythmiques exposés dans la première partie de cet ouvrage, et d'en tracer les règles générales d'exécution.

La première étude qui se présente est celle du *temps simple* grégorien, note ou syllabe.

L'*indivisibilité* du temps simple a été posée en principe au début de ce traité (I. 33), il faut y revenir.

### ARTICLE 1.

### L'INDIVISIBILITÉ DU TEMPS SIMPLE DANS LE CHANT GRÉGORIEN.

201. — Cette *indivisibilité* du temps simple ou temps premier est un fait historique éclatant que l'on constate dans la musique gréco-latine, à toutes ses époques. Le chant grégorien qui en descend a hérité de cette qualité. Aussi, la définition qu'en donnait Aristoxène, plusieurs siècles avant notre ère, s'applique-t-elle de point en point au temps simple grégorien. « Le *temps premier* est celui qui ne peut être divisé par aucune matière rythmique, et sur lequel ne se placent ni deux sons, ni deux syllabes, ni deux figures orchestiques. (1) »

C'est le minimum de durée, l'élément premier ; telle (I. 30 et ss.) l'unité en arithmétique, le point en géométrie, la lettre en écriture, la syllabe brève dans la parole.

(1) LOUIS LALOY. *Aristoxène de Tarente*, p. 296.

202. — La *syllabe brève* était en effet, pour les poètes et les musiciens de l'antiquité, le type, la norme de l'unité primordiale; rien ne prouve mieux l'influence décisive du langage sur la musique. L'idée de diviser une syllabe brève, une note simple, n'a jamais traversé le cerveau d'un musicien grec, pas plus que celui d'un grégorien primitif; il a fallu pour cela la naissance, au moyen âge, de l'*organum*, de la diaphonie.

203. — Les théoriciens ecclésiastiques ignorent totalement la *divisibilité* du temps simple; bien au contraire, l'indivisibilité est implicitement contenue dans tous leurs enseignements. S'ils parlent de durée des notes, leurs comparaisons, leurs analogies sont toujours empruntées à la métrique.

« Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. » (GUY D'AREZZO, Microl. ch. XV; et les autres textes.)

Or, dans les pieds métriques on distingue deux valeurs fondamentales :

La *brève* ou temps simple indivisible ( ᴗ );

La *longue* qui a une valeur double de la précédente ( - ).

204. — Rien n'empêche d'accepter la *comparaison* proposée par le moine d'Arezzo, dans la mesure où les notations neumatiques et l'influence des textes prosaïques le permettent, et d'admettre à la base du nombre musical grégorien

une note *brève*, simple, indivisible, ▪ = ♪ *Fig. 148.*
une note *longue*, double, ▪· = ♩

— et cela avec d'autant plus de facilité que la métrique elle-même tempérait souvent dans la pratique la rigoureuse valeur proportionnelle de ces deux durées.

Un texte seulement à l'appui de ce fait bien connu :

Quintilien, après avoir relevé le poids et la gravité donnés à la phrase par l'abondance des longues, et la célérité que lui impriment les brèves, ajoute : « Peut-être aussi n'est-il pas sans importance de remarquer qu'il y a des syllabes plus longues que les longues, et des syllabes plus brèves que les brèves; car, bien qu'elles soient censées toutes n'avoir ni plus de deux temps, ni moins d'un temps — et c'est pourquoi, dans les vers, les syllabes longues ou brèves sont toutes égales entre elles — cependant, dans

la prononciation, il se cache je ne sais quelle différence en plus ou en moins. (1) »

205. — En réalité les rapports conventionnels de brèves à longues variaient selon leur application à la poésie chantée, à la poésie déclamée, ou au langage ordinaire.

La *prosodie des vers chantés* maintenait plus rigoureusement les proportions : les longues valaient bien deux temps, les brèves un temps ; l'allure plus large de la musique jointe aux paroles l'exigeait ainsi.

Le *langage ordinaire*, plus libre, faisait entendre des longues un peu plus étendues que les brèves, mais ne les doublait pas.

« Quant aux *vers récités ou déclamés*, on leur donnait un débit intermédiaire où les valeurs respectives des longues et des brèves n'étaient qu'à peu près respectées ; c'est ainsi qu'on lisait les vers d'Homère ; les rythmiciens délicats se refusaient à compter pour deux temps des longues qui n'atteignaient pas exactement cette durée ; et dans un vers à mouvement rapide, les dactyles (- ∪∪) faisaient presque l'effet de trochées (- ∪). » (2)

206. — Pour montrer l'élasticité mutuelle des durées prosodiques, il y aurait encore à signaler l'usage très fréquent des *temps irrationnels*, où certaines longues valaient moins que les longues ordinaires, certaines brèves, plus que les brèves ordinaires, et à montrer comment ces modifications tenaient simplement « à une rupture momentanée de la convention poétique, à un retour à la prosodie du langage. » (LALOY. op. c. p. 300.)

207. — Cette tendance de la prosodie métrique à se rapprocher *pratiquement* de la libre allure du langage ordinaire se retrouve dans le nombre musical grégorien avec une liberté, une souplesse plus larges et plus fréquentes encore. Les renseignements fournis sur ce point par la notation neumatique et par l'influence des textes liturgiques sur les mélodies compléteront les indications un peu sommaires des théoriciens du moyen âge.

(1) « Sit in hoc quoque aliquid fortasse momenti, quod et longis longiores, et brevibus sunt breviores syllabae ; ut, quamvis neque plus duobus temporibus, neque uno minus habere videantur (ideoque in metris omnes breves longaeque inter se obsessae sunt pares), lateat tamen nescio quid, quod supersit, aut desit... » QUINTILIEN. *Instit. orat.* IX, 4.

(2) L. LALOY. *Aristoxène*, p. 293.

208. — Toutefois il est exact de poser à la base de la rythmique grégorienne deux espèces de temps : le *temps simple* et le *temps double* ou *temps composé binaire* (I. 38), sur lesquels repose également toute la mélodie antique.

## ARTICLE 2. — NOTATION DU TEMPS SIMPLE, PUNCTUM ET VIRGA.

### § 1. — Rôle purement mélodique du PUNCTUM et de la VIRGA.

### Identité quantitative et dynamique de ces deux signes.

209. — Pour figurer les durées prosodiques fondamentales, les métriciens disposaient de deux signes graphiques : l'un ( ◡ ) pour la brève, l'autre ( - ) pour la longue.

Les notateurs grégoriens n'auraient-ils pas, eux aussi, quelques signes neumatiques pour représenter les brèves et les longues de leurs mélodies ? Le *punctum* et la *virga* n'auraient-ils pas pour but précisément de figurer,

le *punctum* · = ■ la brève ♪,

et la *virga* / = ▪ la longue ♩ ?

On l'a souvent affirmé, mais une réponse nettement négative doit être faite à ces questions.

210. — La vérité est que *la différence de forme entre le punctum et la virga ne répond à aucune distinction rythmique de durée ou de force :* l'un et l'autre signe ne valent, *par eux-mêmes, qu'un temps simple :* cette différence a trait uniquement à l'*ordre mélodique :* le *punctum* indique toujours une note relativement *grave*, et la *virga*, une note *élevée*.

211. — On a dit « *par eux-mêmes* », parce que le *punctum* et la *virga* peuvent, l'un et l'autre, recevoir une augmentation de durée, mais cette augmentation doit être attribuée, soit à la *position* et au rôle de ces notes dans la phrase, soit à l'une des adjonctions ou des modifications rythmiques énumérées plus haut (II. 67 et ss.).

212. — Les arguments en faveur de cette théorie abondent dans les plus anciens manuscrits. Plus ils sont anciens, plus ils sont précis et favorables. C'est donc à ces documents qu'il faut s'adresser tout d'abord pour avoir la vérité sur ce point fonda-

mental. Quant aux auteurs, ou bien ils se taisent, ou bien, lorsqu'ils parlent de la différence rythmique entre *punctum* et *virga*, ils sont en pleine exposition des valeurs mesurées de la musique figurée, ce qui ne peut, en aucune sorte, convenir au rythme libre grégorien.

213. — L'origine seule du *punctum* et de la *virga* est une forte présomption en faveur de leur signification purement mélodique. Ces signes, on le sait, dérivent de l'accent grave et de l'accent aigu, qui indiquent uniquement le premier, la gravité, et le second, l'acuité des syllabes ; c'est précisément cette qualité essentielle des accents qui les a désignés aux musiciens pour la représentation des sons graves et aigus. Or, en devenant notes de musique, ces deux signes ont conservé leur signification première : tout le répertoire grégorien, noté en neumes-accents, le prouve avec la dernière évidence, comme on va le voir immédiatement.

214. — Antienne *Prudentes virgines*, d'après l'Antiphonaire de Hartker. (1)

Pru-déntes vír-gi-nes aptá- te lámpades ve-stras; ecce sponsus ve- nit,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

ex- í- te ób-vi- am e- i.
21 22 23 24 25 26 27 28

*Fig. 149*

Il y a dans cette antienne :

*a*) Des *punctums*.

*b*) Des *virgas*.

*c*) Des *groupes*.

Il est utile de les étudier séparément.

(1) *Paléogr. Music.*, série II, p. 384.

215. — *a*) *Punctums* 2, 8, 12, 15, 22, 27 et 28. — Tous ces *punctums* représentent une note plus basse que la note qui les précède ou que la note qui les suit.

216. — *b*) *Virga* 1. — Première note de l'antienne, plus élevée que la note suivante.

217. — *Virgas* 3 et 4. — Notes plus élevées que la précédente. *Dans le chant syllabique, les* progressions ascendantes *se figurent toujours au moyen de* virgas, *parce que la relation de* punctum *à* virga *s'établit à partir de la première note, la plus basse, de la marche ascendante.*

218. — *Virgas* 9 et 10, 13 et 14, 20. — Application de la règle précédente.

219. — *Virgas* 6 et 7, 10 et 11, 17 et 18, 21. — *Les* retombées syllabiques *de la mélodie se marquent généralement par des* virgas, *parce que les relations de hauteur ont pour base la dernière note, la plus basse, de la marche descendante.*

220. — *c*) *Groupes.* — *Dans les groupes, ces relations s'établissent entre les notes d'un même groupe, indépendamment de ce qui suit ou de ce qui précède.*

Ainsi, groupe 5, *podatus do-ré*, le *do* est figuré par un accent grave (l'équivalent du *punctum*) bien que ce *do* soit sur le même degré que la note précédente *do;* mais ce *do* est plus bas que le *ré*, seconde note du *podatus*, avec lequel il est en relation : cela suffit pour qu'il soit représenté par un accent grave ou un *punctum*.

On saisit ici sur le vif l'incertitude de la notation neumatique. Sans le secours de la tradition orale, il est impossible de savoir si ce *podatus* est plus haut ou plus bas que la *virga* précédente, 4, ou encore à l'unisson. Les lettres significatives mélodiques interviennent alors pour aider le chanteur. C'est ainsi que dans Hartker, l'une des lettres *l* (levare), *s* (sursum), *a* (altius) accompagne plusieurs fois le *podatus* en question, et indique qu'il doit être, en certains cas, chanté plus haut que la note 4.

221. — De même la *clivis* 19. Elle commence par une *virga la*, inférieure au *si* précédent ; mais cette *virga* est en rapport

avec la seconde note de cette *clivis*, *sol*, figurée par l'accent grave.

On peut analyser toutes les antiennes, toutes les pièces de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens, on y trouvera partout l'application de ces mêmes règles.

### § 2. — Emploi des PUNCTUMS et des VIRGAS dans les récitations unissoniques.

222. — Certaines circonstances mélodiques mettent à même de constater l'emploi mélodique du *punctum* et de la *virga* avec une clarté exempte de toute incertitude.

Quand le cours d'une pièce musicale amène une sorte de récitatif syllabique à l'unisson, chaque syllabe est surmontée :

*a*) *D'un punctum*, si la corde récitative est plus basse que la note précédente;

*b*) *D'une virga*, si elle est plus élevée.

Les anciens manuscrits sont très fidèles à cette loi. Quelques exemples vont suffire :

223. — Versets alléluiatiques du II^e mode.

Récitation A

Di- es sancti- fi-cá-tus il-lú-xit no- bis:

Hic est discípulus il- le,

Récitation B Récitation C

ve- nite gentes et adorá- te Dómi-num;

qui testimóni- um per- hí- bet de his.

*Fig. 150*

*Récitations A et C.* — Une série de *punctums* surmonte les mots *sanctificatus illuxit* et *venite gentes et adorate* — parce que la récitation se déroule sur *ré* ou *fa*, degré inférieur de la note précédente *mi* ou *sol.*

*Récitation B.* — Au contraire, ce sont des *virgas* qui se succèdent sur le *ré*, corde récitative qui est plus élevée que le *do* qui précède.

224. — Répons-Graduels du II[e] mode.

| Début du Répons. | Début du Verset. |
|---|---|
| **Récitation D** | **Récitation E** |
| An- ge- lis | Pri- úsquam mon- tes |
| Dó- mi ne re- | Ad an-nun- ti- án- dum |
| Ni- mis ho- no- | Qui re- gis Is-ra- el |
| Ex- ci- ta | Si me- i non fú- e-rint do- |
| Ju- stus ut palma | Con-fi- té- mi- ni |
| Dó- mi- ne De- us vir- | Quis a-scén- det in montem |

*Fig. 151*

*Récitation D.* — Pourquoi des *punctums* sur la corde *la ?* Parce qu'on arrive à cette corde en descendant du *si* — *torculus, sol si la.*

*Récitation E.* — Pourquoi des *virgas* sur la corde *ré?* Parce qu'on atteint cette corde par un mouvement ascendant : *podatus, do ré.*

225. — Déjà le rôle purement mélodique du *punctum* et de la *virga* ressort clairement de tous ces exemples, mais il va devenir indiscutable avec le fait suivant.

Les notateurs font usage de l'un ou de l'autre signe — non plus dans des récitatifs différents, ex. A, B, C, D, E — mais *dans les mêmes passages de la même mélodie*, selon que ceux-ci sont introduits, soit par des mouvements *descendants*, soit par des mouve-

ments *ascendants.* Dans le premier cas, ils emploient le *punctum ;* dans le second, la *virga.*

226. — Répons-Graduels du IIe mode.

**Récitation F**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ℟. G. *Angelis...* | ut cu-stó-di- | ant | te |
| » *Dñe refúgium...* | a ge- ne- ra- ti- | ó- | ne |
| » *Nimis...* | ni- mis confor- | tá- | tus est |
| » *Ab occúltis...* | et ab a- li- | é- | nis |
| » *Justus...* | mul- ti-pli- | cá- | bitur |
| » *Exsultábunt...* | lae- ta- | bún- | tur |
| » *Ne avértas...* | quó- ni- am | trí- | bulor |

etc.

**Récitation G**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ℟. G. *Tecum...* | an- te lu- | cí- | ferum |

etc.

*Fig. 152*

Les lignes musicales F et G représentent la même phrase récitative, mais comme on le voit, il y a deux manières d'y arriver. En F, le récitatif est plus élevé que le *torculus* final de la phrase précédente, c'est ce qui explique la présence des *virgas* dans tous les répons qui s'adaptent à cette mélodie.

En G, le même récitatif succède à une mélodie qui vient d'en haut, de là le changement en *punctums.*

227. — Répons-Graduels du Ve mode.

Voici une autre récitation qui contient exactement les mêmes changements.

Récitation H



Récitation I



*Fig. 153*

Lignes H et I, deux intonations conduisent à la récitation, et toutes les deux par un mouvement ascendant : la corde récitative au sommet de cette progression mélodique est toujours marquée par une série de *virgas.*

228. — Mais il y a d'autres intonations pour atteindre cette corde, en voici jusqu'à trois, J, K, L.



*Fig. 154*

Toutes ces intonations commencent, comme les précédentes H et I, par le *fa* au bas de l'échelle, mais dans leur élan, elles dépassent la dominante *do*, montent jusqu'au *mi* pour redescendre ensuite sur la corde récitative dont les notes, cette fois, sont figurées par des *punctums* au lieu de *virgas*. L'emploi de ces *points* neumatiques ici est la preuve la plus évidente que le rythme et la durée ne sont pas exprimés par ces deux signes, et que leur usage dépend de circonstances mélodiques.

229. — Telle est l'écriture des meilleurs monuments dans toutes les récitations analogues. Toutefois certains documents, très bons encore, mais moins précis, ne font pas une attention aussi scrupuleuse à l'emploi judicieux du *punctum* et de la *virga*. Ce qui s'explique facilement. Les passages de cette sorte ne prêtant pas à de sérieuses difficultés, les notateurs ne s'astreignent pas à une rigoureuse exactitude. Ils savent, en outre, qu'il n'existe aucune différence de valeur rythmique entre ces deux signes, dès lors ils se laissent aller à des libertés graphiques qui ne portent aucune atteinte au nombre musical grégorien. Ces échanges si faciles sont une preuve de plus de l'*indifférence rythmique* de ces neumes.

### § 3. — Remplacement de PUNCTUMS par des VIRGAS, nécessité par des modifications mélodiques.

230. — Ces échanges n'ont pas lieu, du reste, sur le seul terrain des récitations unissoniques : ils se montrent à tout instant dans le cours vivant de la phrase grégorienne, il importe de le prouver.

231. — Type antiphonique du quatrième mode en A, quatrième membre.
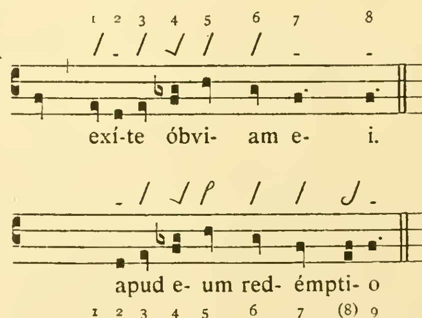



*Fig. 155*

La cadence musicale de ces antiennes est modifiée légèrement, lorsque le mot final est un proparoxyton.

Première ligne. — Mot paroxyton, *ei.* La septième note *la* est un *punctum*, parce qu'elle est la dernière du mouvement mélodique descendant (II. 219).

Deuxième ligne. — Mot proparoxyton, *redemptio.* Cette même note est ici une *virga*, parce que la descente mélodique se poursuit jusqu'au *sol*, premier son du *podatus*.

La dernière note, n° 9, sur la hauteur de laquelle il est bien difficile de se tromper, reste ordinairement un *punctum ;* cependant plusieurs fois, à sa place, on trouve la *virga.*

232. — Les mêmes changements se voient encore dans les antiennes du septième mode.

Au *premier membre*, notes 8, 9, 10,
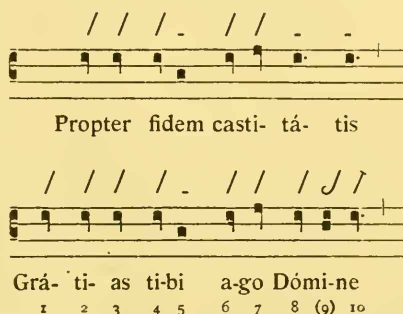



*Fig. 156*

et au *quatrième*, notes 7, 8 et 9.

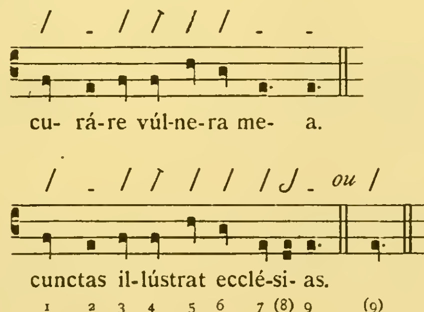


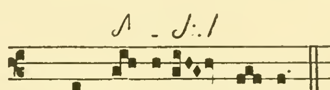

*Fig. 157*

## § 4. — Emploi libre des PUNCTUMS et des VIRGAS.

### A. *Pour certaines notes intermédiaires isolées.*

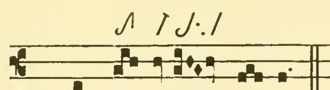
233. — Encore des échanges de *points et de virgas*, mais cette fois ils ne sont plus occasionnés par des modifications de la mélodie ; ils proviennent de *la place intermédiaire de certaines notes, ou même de certains groupes qui peuvent être mis en relation de hauteur indifféremment avec ce qui précède, ou ce qui suit :*

S. G. 339



Com. *Jerusalem* ... a De- o tu- o.

Eins. 121



... a De- o tu- o.

*Fig. 158*

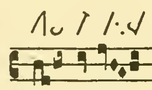
Première ligne, syllabe *o* de *Deo.* — Le codex 339 de Saint-Gall emploie un *punctum*, parce que le notateur considère ce *fa* comme étant en relation avec le torculus *précédent*, qui descend du *sol.*

Deuxième ligne, même syllabe. — De son côté, le 121 d'Einsiedeln se sert d'une *virga* qui se trouve en relation avec le *mi* du groupe suivant — *pes subbipunctis resupinus.*

234. — Deux autres exemples :

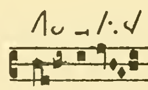
℟. G. *Tollite*

Eins. 121



cor-de

S. G. 359



cor-de

*Fig. 159*

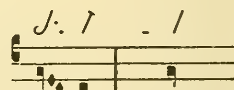
Off. *Benedixisti*

Eins. 121



tu- am ; aver-tísti

S. G. 339



tu- am ; aver-tísti

*Fig. 160*

235. — Presque innombrables sont les exemples de cette sorte : les notateurs sont libres, dans les cas semblables, de noter un *punctum* ou une *virga :* leur but est de faciliter la lecture mélodique ; chacun use du moyen qui lui semble le meilleur, le plus clair ; l'un choisit le *punctum*, l'autre la *virga*, et la question de durée, de force, *de rythme* en un mot, est totalement étrangère à leur choix.

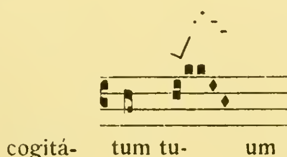
B. *Même liberté dans la composition des groupes.*

236. — Cette liberté des copistes s'applique, non seulement à ces deux signes employés isolément, mais elle s'étend jusqu'à la composition, à *la forme intérieure des groupes.* Ceux-ci, en effet, offrent de nombreux exemples de ces trocs entre accents graves ou *punctums* et *virgas.*
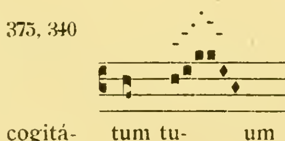
237. — Voici les manuscrits de l'École de Saint-Gall qui font usage de trois écritures différentes pour les deux premières notes du groupe sur la syllabe *tu :*

℟. G. *Jacta*

S. G. 359, 339




Eins. 121 — S. G. 376, 375, 340




Bamb. lit. 6
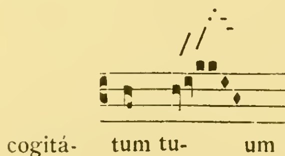



*Fig. 161*

Première ligne un *podatus.*
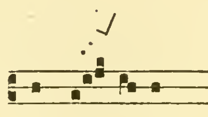
Deuxième ligne deux *punctums.*

Troisième ligne deux *virgas.*

238. — Autre exemple du même genre : échange d'un *podatus* pour deux *virgas*.
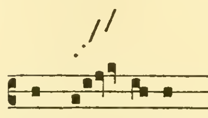
Introït. *Puer*

Eins. 121



impé- ri- um

S. G. 339



impé- ri- um

*Fig. 162*

C. *Même emploi libre dans les relations des groupes entre eux.*

239. — Il y a plus encore : non seulement ces échanges se produisent sur des notes isolées; non seulement ils ont pour théâtre l'intérieur même des groupes; mais leur influence se fait sentir jusque dans le commerce des groupes neumatiques entre eux; les trocs entre *punctums* et *virgas* modifient les groupes, les réunissent, les divisent et produisent le phénomène de l'*enchaînement et de la fusion graphiques des groupes*, dont on parlera longuement plus loin.

Les exemples suivants vont expliquer ces expressions :

240. — Cadence très fréquente dans les *Traits* du deuxième mode.

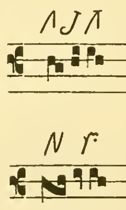


*Fig. 163*

La divergence entre ces deux notations n'implique aucune différence, ni mélodique, ni rythmique : elles sont entièrement équi-

valentes, et cependant il y a trois groupes dans la première ligne, et deux dans la seconde.

En outre, première ligne, deuxième groupe, *podatus :* le *fa* est un accent grave, parce que le rapport mélodique s'établit avec la seconde note, *sol*, du même groupe :

Deuxième ligne, la note correspondante à cet accent grave se rattache comme dernière note au *porrectus* précédent, la relation s'établit dès lors *retro* avec le *mi*, et le *fa* devient une *virga*.

241. — Off. *Tollite.*
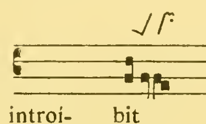
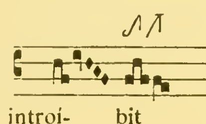






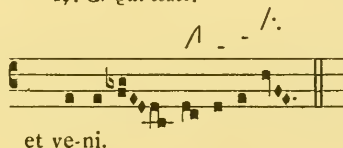
*Fig. 164*

Encore ici, équivalence mélodique et rythmique parfaite. L'échange entre accent grave et accent aigu se produit sur le *la* accent grave, troisième note du *torculus* ligne première, et le *la virga* première note du *pressus*, deuxième ligne.

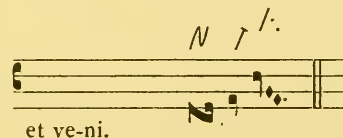
242. — Un dernier exemple de ce genre : trois notations équivalentes.

℟. G. *Qui sedes.*

Eins. 121




S. G. 359




Verceil 124

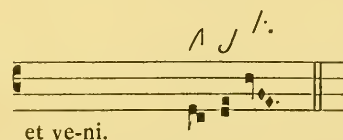



*Fig. 165*

L'attention doit se porter seulement sur les quatre premières notes du dernier groupement *fa mi fa sol*, et surtout sur ces deux dernières *fa sol*.

Première ligne, ces deux notes sont représentées par *deux punctums*.

Deuxième ligne, par *deux virgas* dont la première appartient au *porrectus* précédent.

Troisième ligne, par un *podatus* (accent grave et *virga*).

243. — De tels exemples fourmillent dans le répertoire grégorien, ils prouvent avec évidence que l'usage des *virgas*, des *punctums*, des accents graves, est de nulle valeur dans la question rythmique grégorienne.

## § 5. — Remplacement des PUNCTUMS par des VIRGAS dans la notation des séquences avec ou sans paroles.

244. — On sait que les premières séquences étaient composées de longues vocalises qui prolongeaient la dernière syllabe du Graduel. Quelques auteurs, Notker surtout, ne tardèrent pas à y adapter des textes, avec cette particularité que chaque note des mélismes soigneusement conservés, correspondait à une syllabe. Le même procédé fut aussi appliqué aux vocalises des versets alléluiatiques.

Or il est intéressant de constater que la notation *mélismatique* et la notation *syllabique* de ces mélodies ne suivent pas les mêmes règles dans l'emploi des *punctums* et des *virgas*. On retrouve ici les habitudes graphiques des copistes déjà signalées plus haut à propos de l'antienne *Prudentes virgines* (II. 217, 219, 220).

Dans les chants syllabiques, les ascensions et les retombées mélodiques se font toujours au moyen de *virgas*.

Dans les chants mélismatiques au contraire, les progressions et les descentes mélodiques se font toujours à l'aide de *punctums*.

De là, entre les deux écritures d'une mélodie identique, un contraste perpétuel, un échange continu entre *punctum* et *virga*.

245. — Tous les exemples suivants sont empruntés à la séquence *Joannes Jesu Christi* (Cod. Bamb. lit. 5), excepté l'ex. B

qui appartient à la séquence des SS. Innocents : *Laus tibi Christe, cui sapit,* même codex — cf. aussi Saint-Gall 546.

A
súsci-tas

D
amó-re

B
effu-si- óne

E
testimó-ni- o

C
Je-su Christo

F
atque cu-ram

G
sacra meru- ísses

*Fig. 166*

## § 6. — Emploi simultané des PUNCTUMS et des VIRGAS dans l'ORGANUM à deux voix.

246. — Cette preuve de l'indifférence rythmique des deux signes a déjà été exposée au tome I de la *Paléographie Musicale* p. 151-152. Pl. XXIII, mais elle est si frappante qu'elle doit trouver place ici.

Elle est tirée d'une page du manuscrit 130 (148) de Chartres. Sur le folio 50 du XIe siècle sont reproduits cinq versets alléluiatiques, accompagnés d'une double ligne de neumes. La mélodie liturgique se trouve immédiatement au-dessus du texte, et la deuxième voix au-dessus de celle-ci. Cette seconde partie procède toujours note contre note, et le plus souvent par mouvement contraire.

Exemple de l'un de ces versets :

Alle-lú-ia. Di- es

sancti- fi-cátus illúxit no- bis, ve-

ní-te gentes et adorá-te Dómi- num, qui- a hódi- e descén-

dit lux ma- gna super terram.

*Fig. 167*

247. — Cet organum contient un enseignement précieux, relatif à la valeur temporaire des *virgas* et des *punctums*, seuls ou en composition. (1) Dans la marche des parties concertantes, les *punctums* répondent aux *virgas*, les *podatus* aux *clivis*, les *torculus* aux *porrectus*, les *scandicus* aux *climacus*. Voilà bien la réfutation la plus catégorique du système qui interprète les *virgas* comme des longues, les *punctums* comme des brèves. Dans ce système en effet, si l'on veut être logique, il faut traduire ainsi les groupes correspondants :

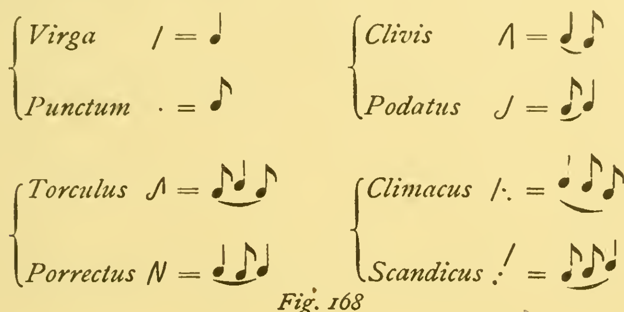



*Fig. 168*

Mais alors comment obtenir une marche parallèle des voix, puisque à une croche correspond toujours la noire, et vice versa? L'ensemble des voix ne peut résulter que de l'identité parfaite de durée de tous les signes neumatiques.

### § 7. — Témoignage des manuscrits à neumes-points. Réduction à un seul signe du PUNCTUM et de la VIRGA. Conclusion.

248. — Ce qui vient d'être exposé s'applique à tous les *neumes-accents*, sangalliens, français, anglais, italiens, etc. Quant aux *neumes-points* messins et aquitains, ils témoignent également, à leur manière, de la durée identique qu'il faut attribuer au *punctum* et à la *virga*.

Si vraiment la forme de ces deux signes constitue un élément différentiel du rythme grégorien, on doit la retrouver sous une

(1) On peut voir de semblables exemples de diaphonie dans le *Tropaire de Winchester*. (Corpus Christi College, Cambridge Ms. 473). Henry Bradshaw Society, vol. VIII, 1907. Introd. p. XXXVII et ss., et pl. 23, 24, 25.

forme équivalente dans les monuments à *points superposés*, messins ou aquitains. Il n'en est rien : cette différence a presque entièrement disparu, et la *réduction à un seul signe*, le *punctum*, est admise par les notateurs de cette École.

Il est d'usage, dans certains milieux, de considérer cette transformation comme une altération rythmique grave de la notation neumatique primitive. Cette manière de voir pouvait être soutenue naguère avec quelque apparence de vérité ; aujourd'hui ce n'est plus possible, depuis que plusieurs manuscrits messins nous apparaissent comme des témoins de la tradition rythmique presque aussi parfaits que les codices sangalliens.

249. — Mais cette exactitude rythmique ne vient-elle pas de quelques moyens employés par les copistes de Metz pour conserver soigneusement la distinction graphique des *punctums* et des *virgas ?*

Non, encore une fois, ils ignorent cette distinction : ils ont bien deux *punctums*, l'un bref, l'autre long (II. Fig. 109), mais ces deux *punctums* traduisent aussi bien les *virgas* que les *punctums* sangalliens : seulement le premier est réservé aux *punctums* et aux *virgas* ordinaires de Saint-Gall, et le second aux mêmes signes, lorsqu'ils sont marqués de l'*épisème* ou d'une lettre rythmique longue de Romanus.

250 — En résumé, en face des manuscrits, il faut renoncer définitivement à trouver la *brève* dans le *punctum*, la *longue* dans la *virga*.

Leur témoignage est si précis, si concluant, il se répète dans toutes les Écoles, sous tant de formes, que les textes incertains des auteurs, allégués ordinairement en faveur de la théorie contraire, ne prévaudront jamais contre lui. Du reste, parmi ces textes, *il n'y en a pas un seul de décisif contre ce qui vient d'être exposé ;* y en aurait-il, qu'il faudrait les écarter, car tout enseignement rythmique qui serait contredit clairement — et c'est ici le cas — par l'accord unanime des manuscrits, doit être considéré comme entaché d'erreur et de fausseté.

251. — La conclusion pratique de ce chapitre est la suivante :

*Le punctum et la virga, seuls ou en composition dans les groupes, valent un temps simple.*

En d'autres termes : la forme primitive des *points* et des *virgas* n'a pas pour but d'indiquer les notes brèves ou longues; cette différence de durée doit être cherchée ailleurs, car, de l'égalité des deux signes élémentaires de la notation grégorienne, il ne faut pas conclure à l'égalité de toutes les notes. Il ne manque pas d'autres moyens de figurer la durée ou la force, et même la place des simples ictus : l'exposition de ces moyens est le but propre du présent traité. On connaît déjà les adjonctions et les modifications rythmiques sangalliennes et messines; mais il y a encore d'autres procédés. Les uns appartiennent aux chants avec texte, les autres aux chants mélismatiques; c'est de ces derniers qu'il faut s'occuper tout d'abord.

# CHAPITRE VI.

## RYTHME ET EXÉCUTION DES GROUPES MÉLODIQUES.

### Le groupe isolé.

### ARTICLE 1.

### PRINCIPES GÉNÉRAUX S'APPLIQUANT A TOUS LES GROUPES.

#### § I. — Le groupe grégorien, son individualité.

252. — Si l'on jette les yeux sur les pages d'un livre de musique grégorienne, on remarquera aussitôt que les *groupes neumatiques* tantôt s'appuient sur les paroles liturgiques, et tantôt, soutenus sur une seule voyelle, se déploient librement, en longues et riches vocalises de dix, vingt, trente, quarante notes. Sans aucun doute ces luxuriants mélismes ont un rythme ; d'où vient-il ?

De la distinction de tous ces groupes en phrases, en membres, en incises, et finalement en petits groupes de deux, trois ou quatre notes, qui, eux-mêmes, se réduisent en temps simples.

253. — C'est qu'en effet le groupe neumatique peut être comparé au *mot* du discours. Le *mot* considéré isolément, en dehors de la phrase, a sa forme spéciale, son individualité propre ; en dépit des syllabes plus ou moins nombreuses qui le composent, il a son unité ; de plus, il a un sens, il exprime une idée. On verra bientôt qu'il a sa *mélodie* et son *rythme* à lui.

Il en est de même du *groupe neumatique*. Lui aussi, en tant que groupe, jouit d'une existence personnelle, d'une pleine autonomie, et ses deux, trois, quatre, cinq notes distinctes ne troublent en rien son unité ; enfin, pour compléter l'analogie, il exprime, à sa manière, une idée musicale mélodique et rythmique qui n'est pas celle du groupe voisin.

254. — Il suit de là que pour dire, chanter, rythmer le *groupe isolé*, il y a des lois foncières qui découlent directement de ses diverses qualités. Ces lois lui appartiennent en propre, et restent tout à fait indépendantes du texte littéraire ou du texte mélisma-

tique dont le *groupe* est d'ordinaire enveloppé. Ce sont ces lois premières d'exécution des groupes qu'il faut exposer ici : la connaissance en est aussi nécessaire que l'est, pour la bonne et correcte émission des mots, celle des lois qui règlent la prononciation et l'accentuation des paroles dans le langage.

255. — Toutefois, pour être complet, il faut ajouter de suite que *mots* et *groupes neumatiques* sont des individus de caractère *éminemment sociable :* ils n'ont d'existence que pour se réunir, s'associer et former des membres de phrases littéraires ou musicales. Dans ce cas, les *groupes*, pour s'en tenir à eux, deviennent souples, malléables, et se prêtent à certaines transformations. Ces transformations, à la vérité plus superficielles que profondes, appartiennent surtout à l'ordre dynamique; leur but est d'adapter plus aisément les groupes à l'ensemble de la construction mélodique et rythmique. On étudiera plus tard ces diverses modifications du groupe; pour le moment il ne s'agit que du *groupe simple*, du *groupe isolé*, et des règles qui président à son exécution.

256. — La connaissance théorique et pratique de ces règles nous permettra d'arriver aux exercices de pures vocalises pour la formation de la voix. Ces exercices sont ici à leur place, car, dans les méthodes bien graduées, ils viennent après le solfège, avant l'adaptation du texte aux mélodies. L'application des paroles aux groupes neumatiques réclame de l'élève une plus grande dépense de science et d'attention; il est préférable de ne pas exiger tout d'abord ce surcroît d'efforts. D'ailleurs, l'intelligence parfaite des qualités rythmiques des groupes particuliers le prépare à ce travail, en lui aplanissant les principales difficultés.

Afin de faciliter davantage encore la première rencontre de l'élève avec le rythme des groupes grégoriens, on ne donnera ici que les premiers principes concernant leurs subdivisions rythmiques et la succession de ces groupes, limitant ces notions à ce qu'il est utile de savoir pour aborder, dans la troisième partie, l'alliance du texte et de la mélodie simple ou ornée.

### § 2. — Valeur quantitative des notes dans les groupes.

257. — Chaque note simple faisant partie d'un groupe vaut un *temps simple.*

Un groupe de deux notes vaut deux temps premiers :



*Fig. 169*

Un groupe de trois notes vaut trois temps premiers complets.

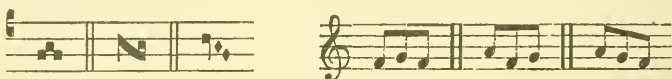


*Fig. 170*

et ainsi de suite pour tous les groupes.

258. — Les *raccourcissements* légers et les *élargissements* du temps simple, indiqués comme possibles dans la première partie nos 34 et 35, ont ici leur application.

Le *raccourcissement* léger du temps simple n'est indiqué dans la notation des groupes par aucun signe particulier : elle résulte des règles qui seront données plus tard sur le mouvement général de la phrase musicale.

L'*élargissement* obéit ordinairement à des lois analogues ; cependant il est des cas particuliers où il est nécessaire de signaler à l'exécutant certaines notes, certains groupes qui demandent plus d'ampleur ; un petit trait — épisème horizontal — au-dessus ou au-dessous de la note est le signe de ces nuances délicates.
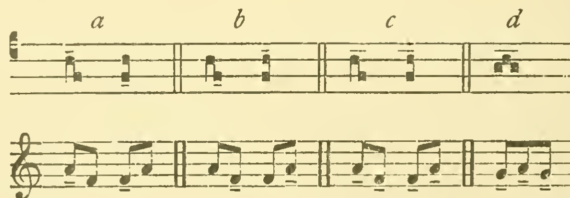



*Fig. 171*

*a)* La première note du groupe est seule élargie.

*b)* La deuxième note du groupe est seule élargie.

*c)* Les deux notes sont allongées.

*d)* Les trois notes sont retardées.

Toutes ces nuances sont empruntées aux *manuscrits rythmiques.*

259. — Cet état primitif des groupes *nus* est modifié plus radicalement :

1° Par l'adjonction *d'une note* à l'unisson : *punctum*, *virga*, *apostropha* ou *oriscus*,

*a*) soit au début du groupe :
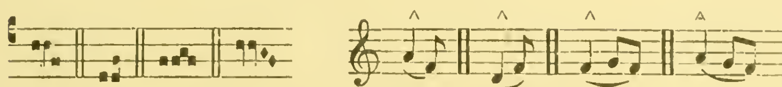


*Fig. 172*

*b*) soit à la fin du groupe :
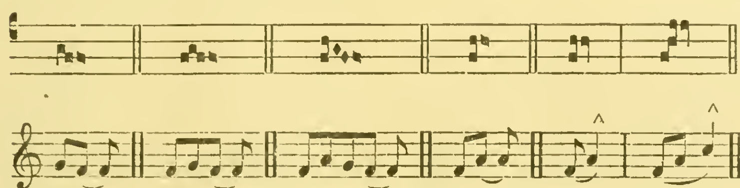


*Fig. 173*

2° Par l'adjonction *d'un point rythmique* à la fin des groupes — *punctum-mora.* — Ce point a pour but d'allonger la dernière note du groupe et de le distinguer ainsi du suivant :
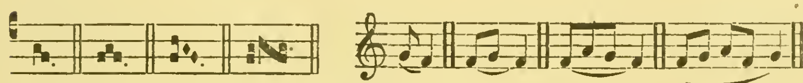


*Fig. 174*

3° Ou même par l'adjonction de deux points aux groupes binaires — *podatus* et *clivis* — à la fin des membres et des phrases :



*Fig. 175*

260. — Dans tous les cas, la note et le point rythmique ajoutés à un groupe valent environ un temps.

Donc : Le groupe de deux notes avec un point vaut trois temps simples.

Le groupe de deux notes avec deux points vaut quatre temps simples.

Le groupe de trois notes pointé vaut quatre temps simples et ainsi de suite pour tous les groupes (Fig. 174).

### § 3. — Place des ictus rythmiques.

Sont affectés d'un ictus rythmique :

261. — 1° *Toutes les notes marquées d'un épisème vertical*, sans exception.

Ce signe est la marque propre de l'ictus rythmique dans notre notation.

262. — 2° *Toutes les notes longues*, sans exception.

Sont considérées comme notes *longues :*

*a*) *Toutes les notes avec points* — en musique moderne les *noires.*

*b*) *Tous les pressus :* (Cf. ch. VIII, l'exécution de ce neume).
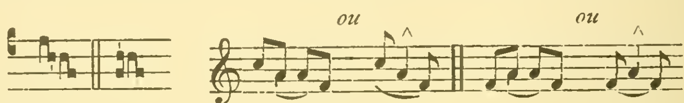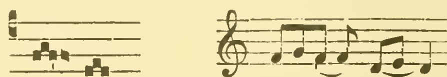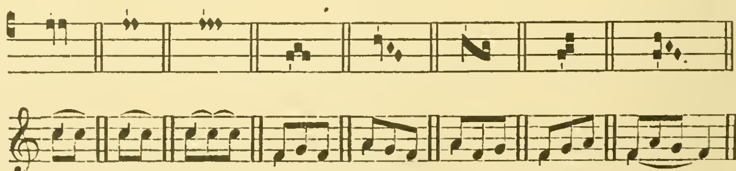


*Fig. 176*

*c*) *Les notes allongées par l'oriscus* (Cf. ch. X, l'exécution de ce neume).


*Fig. 177*

263. — 3° *La première note de tous les groupes*, quelle que soit la forme de cette note, à moins qu'elle ne soit précédée ou suivie d'une note épisématique ; car l'*épisème, en cas de conflit, l'emporte toujours sur toutes les autres indications ictiques.*


*Fig. 178*

264. — La réserve insérée dans cette règle motive les exceptions suivantes :

Exception *a*) : Une première note de groupe est privée d'*ictus*, lorsque la note simple finale du groupe précédent est elle-même marquée d'un *touchement*, d'un *épisème*, car deux *ictus rythmiques* de suite sont impossibles.

Exemple :

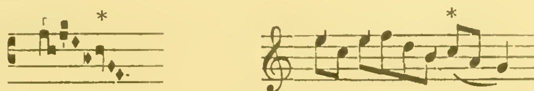


*Fig. 179*

Le *do*, première note du *climacus*, n'a pas d'*ictus rythmique*. On en dira la raison plus loin, au paragraphe sur l'*enchaînement des groupes* (II. 323).

Exception *b*) : De même l'*ictus* abandonne la première note d'un groupe et glisse sur la seconde, lorsque celle-ci est affectée de l'*épisème*.

Exemple : le *do-virga* du *climacus* dans le mélisme suivant;




*Fig. 180*

Dans la figure ci-dessus, la première note *ré* de la *clivis* est privée d'*ictus*, en vertu, à la fois, des exceptions *a* et *b*; elle est en même temps précédée (exception *a*) et suivie (exception *b*) d'une note ictique.

Exception *c*) : La première note du *podatus* et de la *clivis* perd son *ictus*, lorsque la deuxième note de ces groupes est longue, c'est-à-dire doublée par un *pressus*, un *oriscus*, un *punctum*, etc.
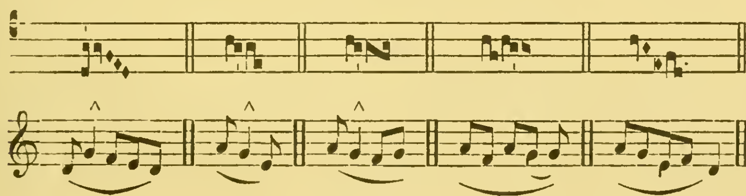


*Fig. 181*

Exception *d*) : Le *salicus*, première forme (II. 46), porte son ictus sur la deuxième note :

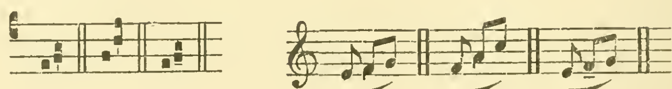


*Fig. 182*

Cet *ictus* est marqué tantôt par l'*épisème* vertical, tantôt par le trait horizontal (cf. plus loin, ch. XI).

265. — 4° Sont aussi affectées d'un *ictus rythmique* toutes les *virgas* culminantes des groupes.

*a*) Soit au centre du groupe :
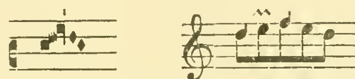


*Fig. 183*

*b*) Soit à la fin.

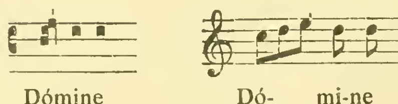



*Fig. 184*

REMARQUE. — Cette *virga* culminante peut être assimilée à la première note des groupes, et son ictus est, en conséquence, soumis aux mêmes exceptions (II. 263, règle 3^e^).

## § 4. — Distinction fondamentale en groupes-rythmes et en groupes-temps.

266. — L'étude rythmique des groupes de notes doit être établie sur un fait aussi indiscutable qu'important : la distinction entre les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps*. Cette distinction provient de la valeur rythmique de la dernière note des groupes. Elle vaut pour tous les chants du répertoire grégorien.

A. — *Groupes-rythmes.*

267. — Le *groupe-rythme* (ou groupe rythmé) est celui qui, avec ses seules ressources, possède tout ce qu'il faut pour constituer un *rythme complet* — élémentaire ou composé — c'est-à-dire, au moins *un élan* et *un repos ictique.*

Le *groupe-rythme* a donc nécessairement sur sa dernière note un *ictus rythmique*, ce qui peut arriver en deux manières.

268. — *a*) Le *touchement* (ictus) final peut coïncider avec une note longue (cf. ci-dessus 262). Le groupe jouit alors, comme tout rythme, d'un élan et d'un repos, si c'est un rythme simple ; ou de plusieurs élans et appuis, s'il s'agit d'un long groupe pouvant former un rythme composé. Exemples : Groupes-rythmes simples.
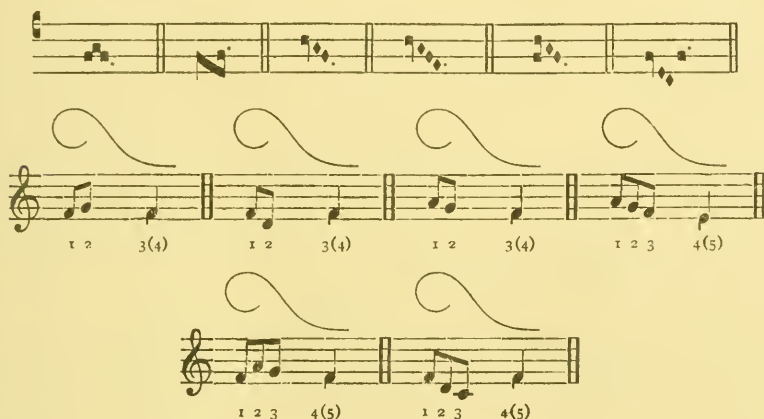



*Fig. 185*

De tels rythmes terminent toujours une incise, un membre, une phrase : v. g.

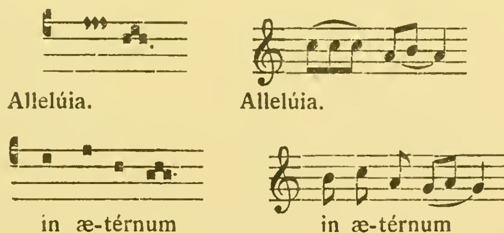



*Fig. 186*

Ces deux *torculus* sont *rythmés.*

269. — *b*) Le *touchement* peut coïncider avec une note simple, dernière note du groupe.
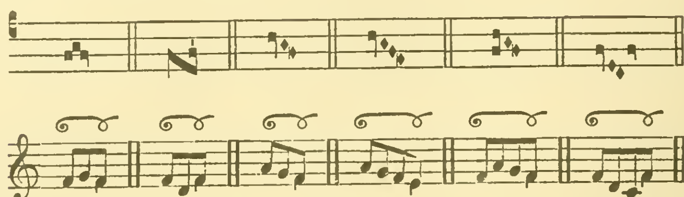


*Fig. 187*

Les groupes ainsi notés sont également *rythmés*, mais ils sont toujours au centre d'une division rythmique, et suivis de quelque autre note ou groupe, auquel ils se rattachent étroitement pour former un temps composé.

Cette seconde manière de rythmer un groupe se rattachant à l'*enchaînement des groupes* entre eux, il en sera traité un peu plus loin (II. 323).

B. — *Groupes temps.*

270. — Le *groupe-temps* est celui qui est privé d'*ictus rythmique* sur sa dernière note. Exemple :




*Fig. 188*

Ces trois groupes neumatiques — *podatus*, *climacus*, *podatus* — sont des *groupes-temps.*

Il en serait de même s'ils étaient vocalisés sans paroles :

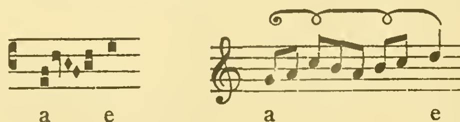



*Fig. 189*

271. — Les *groupes-temps* ne peuvent donner le sentiment d'une fin définitive, ils sont toujours postictiques ou féminins (I. 132-

134). Ils appellent après eux une suite mélodique et rythmique, ou, au moins, une note finale ictique, pour y appuyer le repos définitif du rythme.

Il faut appliquer à ces sortes de groupes grégoriens ce qui en a été dit dans la première partie. Le *groupe-temps* n'est qu'une partie du rythme, un membre isolé qui demande son complément (I. 209-210) ; par lui-même, il n'a pas de place fixe dans le rythme, qui en fait, selon son bon plaisir, une arsis ou une thésis.

272. — Ces deux manières de traiter les groupes — rythme ou temps composé — s'appliquent à tous les neumes sans exception, comme on le verra par la suite.

## ARTICLE 2.

### ÉTUDE DES GROUPES-RYTHMES ISOLÉS. — LEUR EXÉCUTION.

273. — Un groupe est *rythmé*, lorsque sa derniere note est affectée d'un *ictus rythmique* (II. 267).

On ne s'occupe ici que du cas où cet *ictus* coïncide avec une note longue (II. 268).

#### § I. — Groupes-rythmes de deux notes.

274. — Les groupes de deux notes



*Fig. 190*

forment le plus souvent un temps composé binaire ; cependant ils peuvent être *rythmés* de plusieurs autres manières :

1° Lorsqu'un *point* ou un *oriscus* double la dernière note :



*Fig. 191*

Le groupe entier comprend trois temps. Dans ce cas la *clivis* ou le *podatus* sont toujours précédés d'un groupe quelconque auquel ils se relient étroitement (II. 323 : Enchaînement des groupes).

2° Lorsque la dernière note de ces groupes est la première d'un *pressus* :

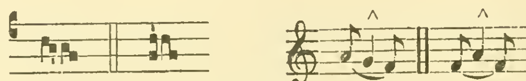


*Fig. 192*

3° Lorsque les deux notes sont pointées :

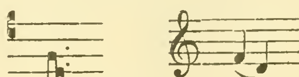


*Fig. 193*

ce qui arrive très souvent à la fin des membres et des phrases. Ces neumes valent alors *quatre temps simples.*

Ces groupes sont si courts, qu'ils ne donnent pas lieu, en tant que rythmes, à des exercices particuliers.

### § 2. — Groupes-rythmes de trois notes : Quatre temps simples.

275. — On rythme les groupes de trois sons au moyen du *point* qui double leur dernière note. Sur cette note vient se poser le *touchement thétique* du rythme.

Le type rythmique pur est celui-ci :



*Fig. 194*
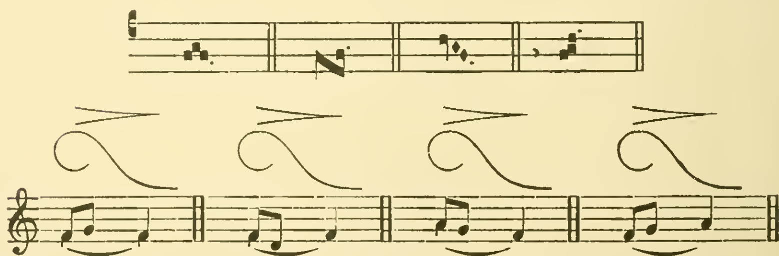


*Fig. 195*

(I. 118, fig. 62 et exercices VI, VII et VIII, p. 75).

Tous ces groupes forment des rythmes de quatre temps simples, dont deux à l'*élan* et deux au *repos.*

276. — L'intensité des groupes *isolés* est ordinairement descendante >, quelle qu'en soit la forme mélodique; on se conformera tout d'abord à cette indication. D'autre part, comme ces mêmes neumes sont susceptibles, au cours d'une phrase mélodique, de recevoir une dynamie toute différente <, on devra aussi les chanter en *crescendo.*

A cause de cette possibilité, les signes d'*intensité* ne seront pas ordinairement marqués dans ce chapitre. C'est à dessein aussi qu'on ne dira rien de la *dynamie phraséologique* (I. 147, 149) qui embrasse non plus seulement le groupe, mais les membres et les phrases. Il est bon de ne pas dissiper l'attention de l'élève sur plusieurs objets à la fois; tous ses efforts doivent être concentrés, pour le moment, sur l'exécution rythmique du groupe isolé et sa chironomie. Cependant si l'étudiant, une fois maître de ces premiers exercices, est au courant des règles générales de la *dynamie phraséologique*, on pourra, dès maintenant, lui laisser la faculté de les appliquer, ce qui peut se faire, sans qu'elles soient rappelées par une graphique spéciale.

277. — Recommandations relatives à l'usage des exercices suivants.

1° Avant de chanter, *nommer* tous les groupes.

2° *Solfier* en dessinant soigneusement avec la main les mouvements rythmiques, tels qu'ils se trouvent graphiquement esquissés dans les transcriptions en notation moderne. On se servira d'abord de cette notation afin de faciliter à l'élève l'exécution de ces mouvements. Puis, si on a l'habitude de se servir de livres grégoriens en notation carrée, on fera la même gymnastique rythmique sur les exemples de cette écriture musicale.
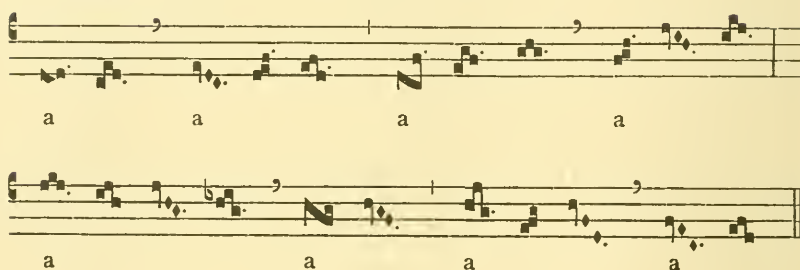
3° Après le solfège, arriver à la *vocalisation liée* (1) qui sera faite successivement sur toutes les voyelles.

(1) Les exercices suivants supposent que l'élève a déja assoupli sa voix au moyen de sérieuses études de vocalisation. Notre *Solfège grégorien* contiendra des exercices élémentaires pour atteindre ce but : on ne saurait les insérer ici sans interrompre le cours de notre exposé. Cependant le style lié, le *legato*, ont une telle importance pour l'exécution parfaite, ou même seulement conve-
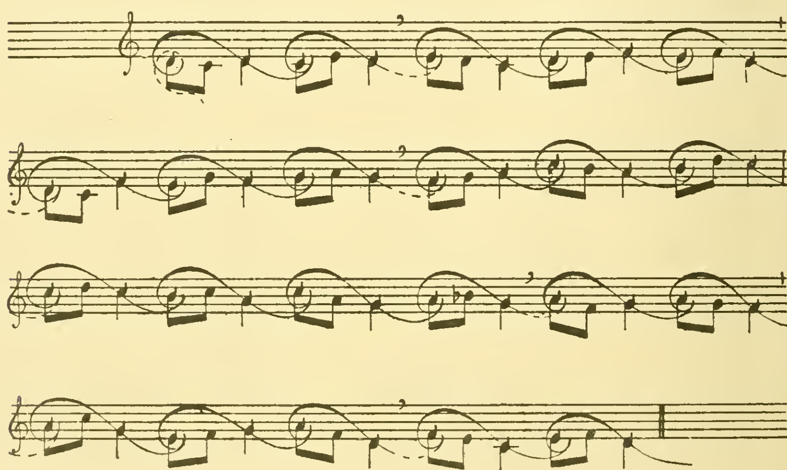
## EXERCICE XVII.

### Groupes-rythmes simples de trois sons. I.

I. Mode.




*Même exercice en notation moderne.*

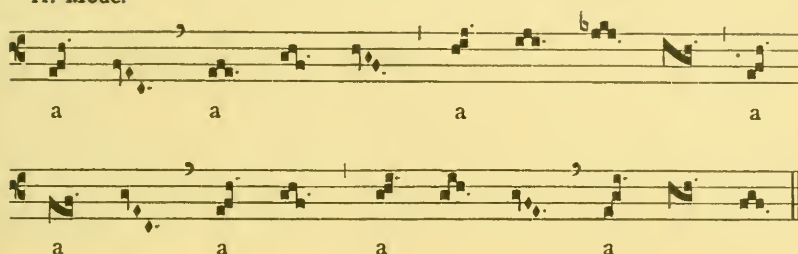


nable, des mélopées liturgiques, qu'on ne peut négliger d'en dire quelques mots dans le présent travail. Ces recommandations et enseignements sont renvoyés en appendice à la fin de cette deuxième partie. On devra les lire attentivement, et travailler avec soin les exercices préparatoires de vocalisation qui sont proposés à l'élève. *Y revenir souvent*, même lorsqu'on aura acquis une science suffisante de cet art, c'est le moyen le plus efficace pour conserver l'agilité et la souplesse relatives, requises pour une bonne et édifiante interprétation du chant grégorien.
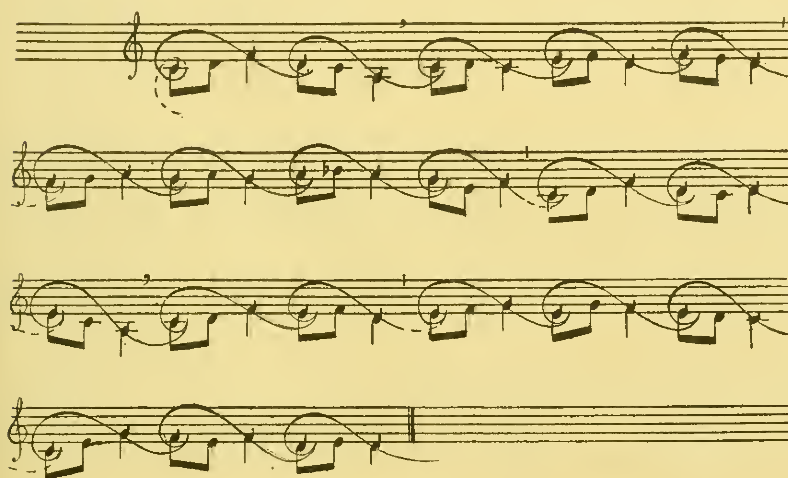
## EXERCICE XVIII.

### Groupes-rythmes simples de trois sons. 2.

**II. Mode.**




*Même exercice en notation moderne.*



### § — 3. Groupes-rythmes de quatre notes : Cinq temps simples.

278. — Ces groupes sont *rythmés* lorsqu'un point affecte leur dernière note. Ils forment un rythme élémentaire de cinq temps, dont trois à l'élan et deux au repos.

*Intensité.* On se conformera aux instructions des exercices précédents : (II. 276).

Le type rythmique pur est celui-ci :

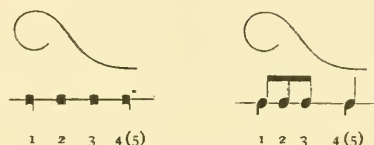



*Fig. 196*

(I. 118, fig. 63. Exercices IX et X, p. 76).
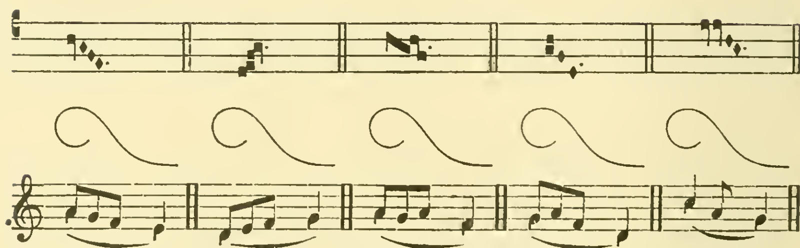


*Fig. 197*

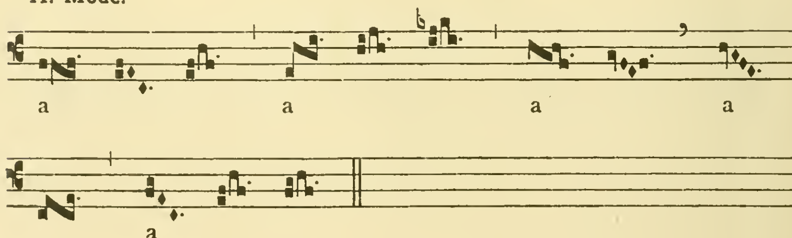
Pour les exercices suivants on suivra les indications données ci-dessus (277). De plus, on veillera très attentivement dans les exercices XX, XXI et dans tous ceux qui contiennent des mélanges de temps composés binaires et ternaires, à ne pas faire les *temps ternaires* en manière de *triolets ;* il faut donner, *à chacun des trois temps simples* qui composent le temps ternaire, sa pleine valeur.

### Exercice XIX.
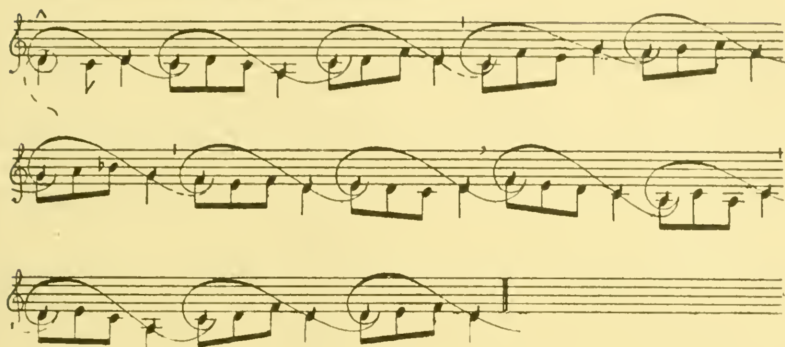
**Groupes-rythmes simpies de quatre notes.**

Suivre les indications des exercices précédents (II. 277).

**II. Mode.**



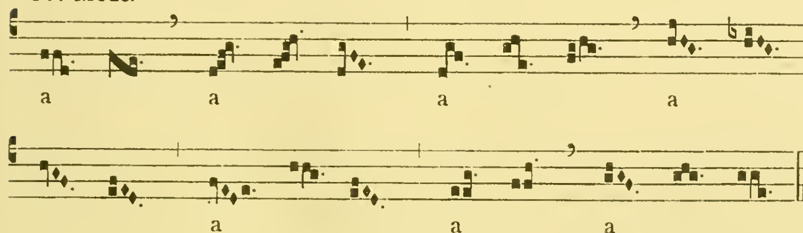
*Même exercice en notation moderne.*



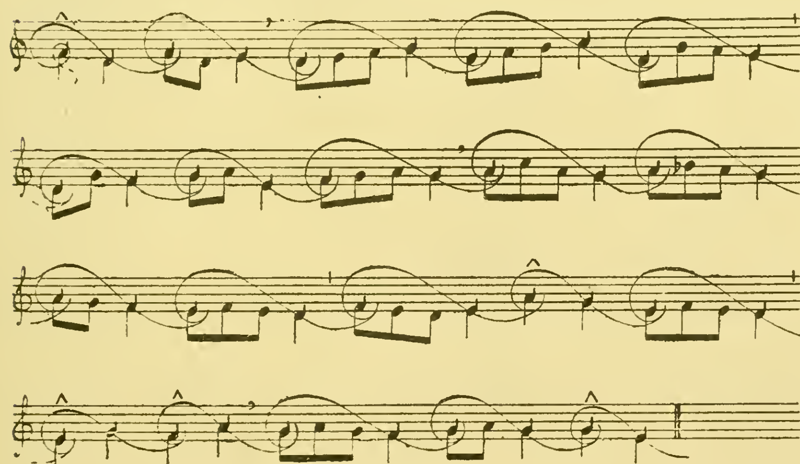
## EXERCICE XX.

Groupes-rythmes simples (de trois ou quatre notes) mélangés : I.

IV. Mode.



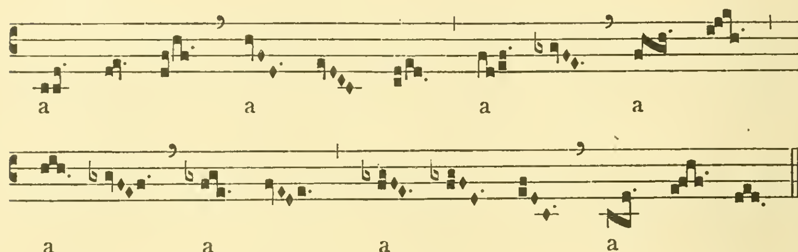

*Même exercice en notation moderne.*
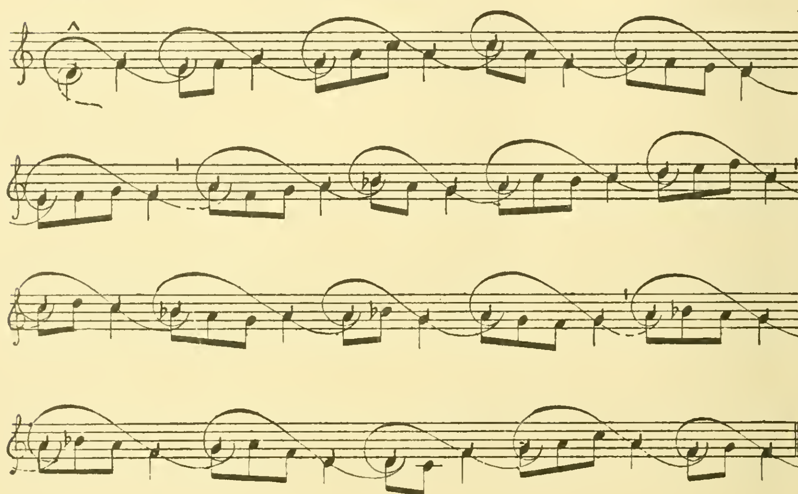


## Exercice XXI.

**Groupes-rythmes simples (de trois ou quatre notes) mélangés : 2.**

**V. Mode.**




*Même exercice en notation moderne.*



### § 4. — Groupes-rythmes de cinq notes.
### Rythmes composés de six temps simples.

279. — Le type rythmique est celui-ci :



*Fig. 198*

## EXERCICE XXII.

### Groupes-rythmes composés de cinq notes.

**I. Mode.**

A a a a a

B a a a

C a a a ou a

D ou a a a a

E ou a a a

*Même exercice en notation moderne.*

A

B

C

D

E

Avant de chanter cet exercice on voudra bien lire l'explication suivante :

280. — *Place des ictus.* — Les lois générales de la rythmique exigent une subdivision au centre de *tous* ces groupes. Leur analyse ordinaire, à l'état isolé, est la suivante :

*a*) *Ictus initial* sur la première note (II. 263).

*b*) *Ictus thétique final* sur la deuxième note longue (II. 262$^{a}$).

*c*) *Ictus de subdivision*, portant nécessairement sur la troisième note, car deux ictus rythmiques ne peuvent se suivre (I. 84).

Les six temps simples de ces groupes se divisent donc en *trois temps composés binaires.*

281. — *Intensité; accentuation rythmique des groupes.* — Plus cette étude s'avance, plus aussi la longueur des groupes, qui déjà sont de petites *incises*, permet d'appliquer pratiquement les notions exposées dans la première partie sur la distribution de l'intensité (I. 147, 149), sur l'accentuation des rythmes, et la place des arsis et des thésis dans la phrase mélodique, et par suite sur la chironomie (I. 202, 205).

On connaît la règle générale d'après laquelle l'intensité doit suivre le dessin mélodique : elle croît avec la montée, décroît avec la descente. En conséquence, le sommet dynamique, ou *l'accentuation rythmique se portera sur la note ictique la plus élevée du groupe*, c'est-à-dire :

1° Sur la *première note* de tous les groupes, ligne A, et l'intensité sera décroissante ;

2° Également sur la *première note* de tous les groupes, ligne B, bien que cette note ne soit pas la plus élevée du groupe ; mais elle est en même temps *initiale* et *ictique*, qualités qui attirent sur elle l'intensité de l'accentuation rythmique ; donc intensité décroissante ;

3° Sur la *troisième note* de tous les groupes, ligne C ; c'est la note ictique la plus élevée : intensité $<$ ′ $>$

4° Sur la dernière note des groupes, ligne D ; intensité *crescendo.* Cependant l'occasion de conduire ces motifs en *decrescendo* se présentera dans le cours d'une phrase grégorienne, l'élève devra donc, dans les exercices de solfège et de vocalisation, se rendre maître de ces diverses nuances d'intensité ;

5° Deux notes ictiques sur le même degré dans un même groupe, ligne E, donnent lieu à une indécision sur la place de l'accent rythmique : le choix est libre. On peut le placer sur la première note ou sur la troisième, et conduire l'intensité en conséquence.

Il n'y aurait plus matière à liberté si l'un des ictus était surmonté du *trait romanien*



*Fig. 199*

qui indique ici une force, une accentuation bien marquée. Cette note ainsi désignée à l'attention deviendrait l'accent obligatoire du groupe.

282. — Les mouvements mélodiques très limités, intervalles de seconde par exemple, ligne E, dernier groupe, n'amènent que des changements d'intensité très délicats. L'entrée dans la phrase de ces légers dessins, le rôle qu'ils y jouent, le contexte, assignent le caractère dynamique qui leur convient.

283. — *Rythme et chironomie.* — La place des ictus et des accents rythmiques déterminée, il devient facile d'indiquer avec précision les *élans* et les *repos* rythmiques de ces groupes, et d'en figurer la chironomie. Il faut distinguer plusieurs catégories dont les différences ont pour base la forme mélodique de ces neumes.

*Lignes A, B.* — Les groupes de ces deux lignes s'analysent : une *arsis*, deux *thésis*... (I. 150. Exercice XII).

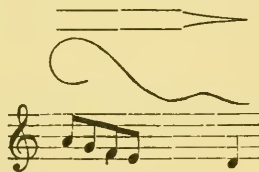
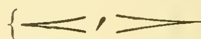


*Fig. 200*

Le premier temps composé binaire est à l'*élan* du rythme, les deuxième et troisième, suivant la descente mélodique et dynamique, forment une double thésis.

*Ligne C.* — Analyse rythmique de ces groupes : deux *arsis*, une *thésis*. Ici le sommet mélodique et l'accent rythmique se trouvent sur la subdivision centrale : il est tout naturel que le mouvement rythmique suive l'ascension des mouvements mélodique et dynamique, ce qui donne deux *arsis*, une *thésis*.

Montée du rythme et de la chironomie 

Montée de la dynamie 
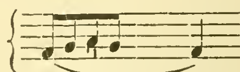
Montée de la mélodie 

*Fig. 201*

Tous les ordres — mélodique, dynamique, rythmique et chironomique — concourent, chacun dans sa sphère, à former l'unité de ces groupes par une même impulsion, une même direction.

*Ligne D.* — Analyse rythmique : deux *arsis*, une *thésis*. La chironomie, dans ces groupes, s'attache à reproduire de préférence l'ascension mélodique ; car, on l'a vu, l'intensité en est mobile et dépend du contexte de la phrase.

*Ligne E.* — Deux analyses rythmiques sont possibles selon la place de l'accent rythmique :

Avec cet accent sur la première note : une *arsis*, deux *thésis ;* avec cet accent sur la troisième note : deux *arsis*, une *thésis*.

## § 5. — Groupes-rythmes de six notes.
## Rythmes composés de sept temps simples.
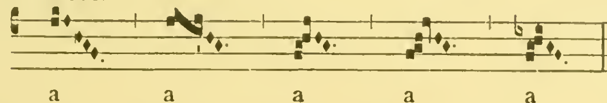
284. — Ce type rythmique admet deux divisions :

 et 
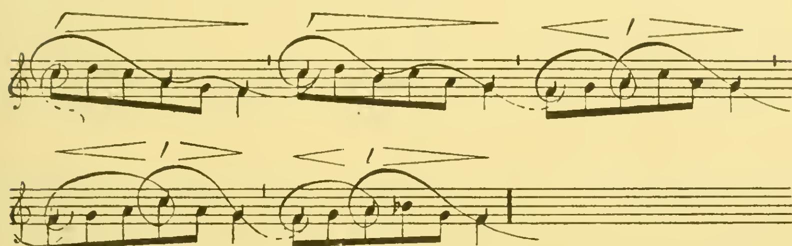
*Fig. 202*

### EXERCICE XXIII.

**Groupes-rythmes composés de six notes.**




*Même exercice en notation moderne.*



Les explications données au sujet des groupes-rythmes de cinq notes s'appliquent exactement à ces nouveaux neumes.

On les chantera de la même manière, en les répétant autant de fois qu'il le faudra pour en faire pénétrer le rythme dans l'intelligence et le sentiment de l'élève.

### § 6. — Corollaire.

**La notation du groupe neumatique est rythmique.**

285. — La notation du *groupe neumatique*, pris en lui-même, est *rythmique* et non *métrique.*

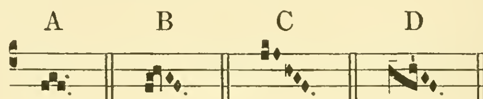
Il faut expliquer ces expressions :

On entend par *notation rythmique* celle qui représente, dans une unité graphique aussi étroite que possible, tous les éléments qui constituent un rythme.

Ce concept est pleinement réalisé dans l'écriture ou notation des *mots*. Le *mot* littéraire représente *une seule idée*, et lorsqu'il est émis, il est *une seule mélodie* et *un seul rythme*. La figuration graphique qui est faite de ces trois unités est *une* aussi : toutes les syllabes sont agglomérées dans un seul groupe. On n'écrit

pas *justi-* | *ficáti-* | *o*, ni *justificáti-* | *o* avec des barres entre les syllabes, mais bien, en un seul *groupe graphique : justificátio.*

Ce procédé est justement celui des notateurs grégoriens. Pour eux le *groupe neumatique* est *un mot,* une unité mélodique et rythmique qu'ils représentent par le groupement des sons en un seul neume, ils écrivent donc sans barre :




et non en *notation métrique :*
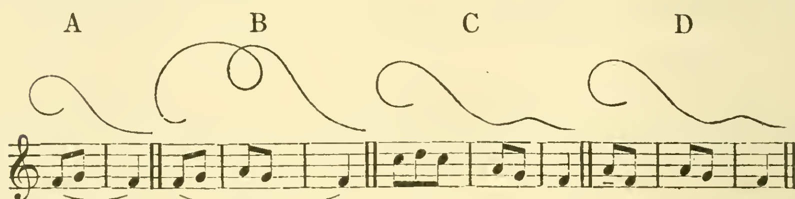



*Fig. 203*

286. — On comprend maintenant ce que signifie l'expression *notation métrique.* C'est celle qui, avant de songer à la figuration du rythme, s'arrête aux menus détails, et se préoccupe de noter uniquement les mesures, les temps composés, souvent au détriment d'une bonne représentation du rythme.

La notation musicale moderne, depuis l'invention des barres, en est là : elle coupe en tronçons les membres d'un même mot mélodique et rythmique ; à la vérité, elle essaie de réparer ces fractures au moyen de ligatures ; mais ce traitement médicinal ressemble assez aux bandages qui maintiennent péniblement en place des membres disjoints ou fracturés.

Entre ces deux notations l'hésitation n'est pas possible : la préférence doit aller à la *notation rythmique.* Le but suprême à atteindre dans l'exécution, c'est le *rythme;* une bonne notation doit guider le chantre sûrement et promptement vers ce but. Or l'aggrégation des sons en *groupes rythmiques* est un moyen très efficace pour obtenir ce résultat. Le groupement rythmique doit donc être jalousement sauvegardé, comme l'une des plus pré-

cieuses qualités de la notation neumatique, par ailleurs si défectueuse, et les transcriptions musicales modernes doivent mettre tout en œuvre pour le reproduire avec la plus parfaite exactitude.

Ce n'est pas à dire cependant que le groupement par *mesures*, ou mieux par temps composés, soit inconnu à la notation grégorienne ; on va voir à l'instant qu'il y est employé, et que, dans de nombreuses circonstances, il n'est même pas possible de s'en passer.

Ceci nous amène à l'étude des *groupes-temps*.

## ARTICLE 3.

## ÉTUDE DES GROUPES-TEMPS ISOLÉS. — LEUR EXÉCUTION.

### § 1. — Le groupe-temps.

287. — Un groupe neumatique est *temps composé* ou *groupe-temps* lorsque sa dernière note ne porte pas d'*ictus rythmique* (II. 270). Un tel groupe ne peut pas terminer un rythme, puisqu'il n'a pas de *thésis*, il faut toujours après lui au moins une note qui lui serve de repos.

Il suit de là que si, théoriquement, *in abstracto*, on peut étudier le *groupe-temps* à l'état d'isolement, pratiquement il n'est jamais seul, il ne peut pas l'être.

288. — Il y a *groupe-temps* en deux cas :

1° *Dans le chant avec texte*, lorsqu'un groupe sans ictus final passe directement à une syllabe nouvelle surmontée d'une note ou d'un groupe. Ex.

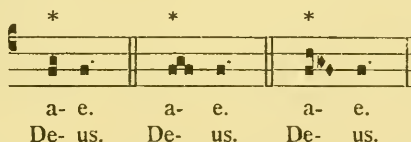



*Fig. 204*

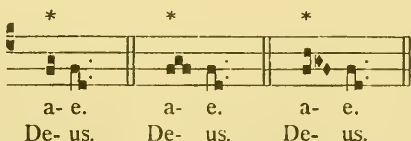



*Fig. 205*

Tous les groupes surmontés d'un astérisque sont des *groupes-temps.*

2° *Dans le chant mélismatique*, lorsqu'un groupe *sans ictus rythmique final* passe directement à un autre groupe dont la première note est ictique :
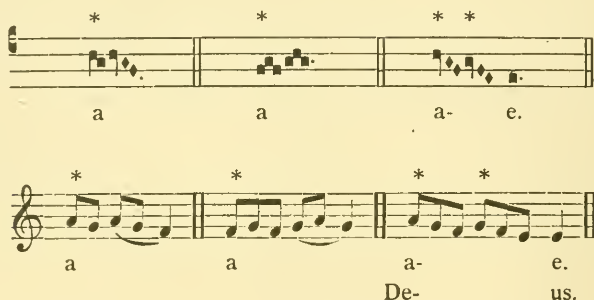



*Fig. 206*

Tous les groupes marqués d'un astérisque sont des *groupes-temps.* Le dernier exemple — deux climacus — réunit les deux cas exposés en ce moment.

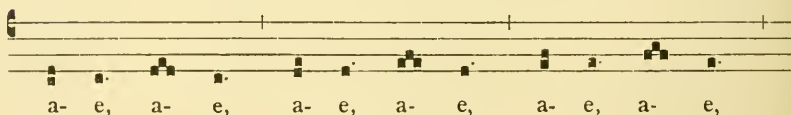
Ces *juxtapositions* de groupes relèvent déjà du chapitre suivant, où il sera traité de la *liaison des groupes.* Il ne sera parlé ici que des *neumes-temps* dans le chant avec texte, ou simplement avec changement de voyelles.

### § 2. — Groupes-temps de deux ou trois notes.

289. — Le groupe de *deux notes* forme un *temps composé* binaire ;
Le groupe de *trois notes*, un *temps composé* ternaire.

## Exercice XXIV.

### Groupes-temps binaires ou ternaires.



a- e, a- e, a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e, a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e.

*Même exercice en notation moderne.*

a — e, a — e a — e, a — e, a — e. a — e.

a — e. a — e. a — e, a — e. a — e, a — e,

a — e. a — e a — e, a — e, a — e a — e,

a — e, a — e

Chacun de ces rythmes, pris à part, est un rythme élémentaire. Leur réunion deux par deux, au moyen d'une simple juxtaposition, les constitue en *rythmes-incises composés* (I. 143, fig. 92).

Dans l'exécution, bien veiller à donner les *trois temps pleins* aux groupes de trois sons, et à n'en pas faire des triolets.

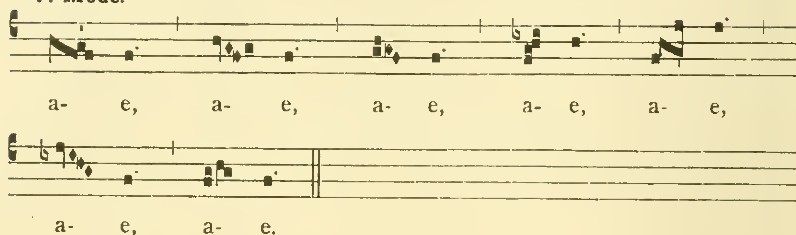
## § 3. — Groupes-temps de quatre notes.

290. — Ces quatre notes, ou temps simples, se subdivisent en deux temps composés binaires.
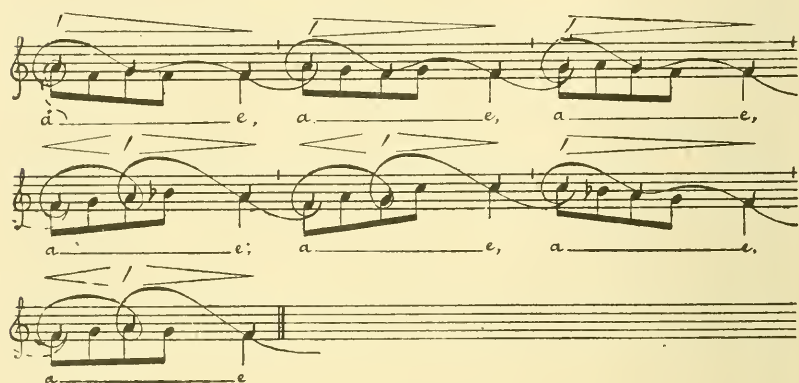
## Exercice XXV.

### Groupes-temps composés de quatre notes.

**V. Mode.**




*Même exercice en notation moderne.*




*Cette règle de subdivision* est si naturelle pour les groupes-temps de quatre notes, qu'il est presque inutile de marquer l'ictus; il ne peut être placé que sur la troisième note.

L'*intensité* suit le dessin mélodique.

De même pour la *chironomie*.

### § 4. — Groupes-temps de cinq, six notes et plus.

291. — Ces groupes sont soumis, comme les précédents, à la subdivision, mais l'extrême variété des cas ne permet guère d'établir des règles fixes sur la place des touchements. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il faut poser les ictus de préférence sur les notes modales, en s'inspirant du contexte et de la marche

mélodique et rythmique. C'est ici que les signes rythmiques romaniens, messins et autres sont d'un grand secours.

Mais cette fixation des ictus est un travail de l'éditeur et non du chanteur. La notation doit épargner ce souci aux exécutants et aux accompagnateurs ; ce qu'il faut enseigner ici, c'est à bien se servir de la notation.

L'exercice suivant a pour but de rompre l'élève aux diverses combinaisons rythmiques des groupes-temps de cinq notes.

## Exercice XXVI.

### Groupes-temps composés de cinq notes.

**VI. Mode.**

a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e, a- e, a- e,

a- e, a- e, a- e, a- e.

*Même exercice en notation moderne.*

a e, a e, a e,

a e a e, a e,

a e a e. a e,

a e a. e. a e

292. — Quant aux groupes-temps de six notes ou six temps simples, ils peuvent se diviser

*a)* en deux temps composés ternaires :

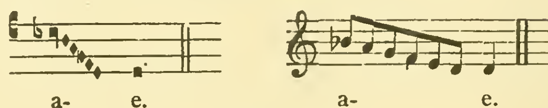



*Fig. 207*

*b)* ou en trois temps composés binaires :

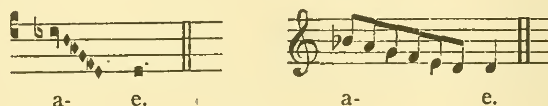



*Fig. 208*

Nous croyons inutile de donner un exercice sur ces groupes, qui, du reste, sont assez rares.

# CHAPITRE VII.

## RYTHME ET EXÉCUTION DES GROUPES MÉLODIQUES DANS LA PHRASE.

293. — On vient d'étudier dans le chapitre précédent *les qualités individuelles* des *groupes-rythmes* et des *groupes-temps*, il faut maintenant examiner ce que nous serions tentés d'appeler *les aptitudes sociales* de ces mêmes groupes. En effet, ils ne sont pas destinés à demeurer isolés, pas plus d'ailleurs que les mots du discours. Leur place naturelle est au centre de la phrase : c'est là seulement qu'ils jouissent de toutes leurs facultés, là qu'ils remplissent toutes leurs fonctions, là que rassemblés, associés, *joints* l'un à l'autre ou *disjoints* selon les exigences du sens musical, ils constituent les membres et les phrases dont se compose la mélodie.

### ARTICLE 1. — NOTIONS GÉNÉRALES SUR LA JONCTION ET LA DISJONCTION DES GROUPES.

294. — Les *Instituta Patrum* ont sur ce nouvel aspect des neumes des aperçus très suggestifs : « Caveamus etiam ne neumas *conjunctas* nimia morositate (disjungamus) vel *disjunctas* inepta velocitate conjungamus » (GERBERT. *Script.* I, p. 7). (1)

(1) Voici d'autres textes sur la *liaison* et la *distinction* des notes et des groupes :

HUCBALD? (*Music. Enchir.* Gerb. *Script.* I, p. 183 b) : « Observandum quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias quid cohaerere conveniat, quid disjungi. »

ODON? (Gerb. *Script.* I, p. 275 b) : « Ad cantandi scientiam nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur, summa utilitas est. »

ARIBON? (Gerb. *Script.* II, p. 217 a) : « Arctius est scribendi et neumandi distinctio, donec ad finem appropinquet. Juxta finem autem dissipetur scriptura cum neumis, ut cantori sit indicium praedictae tarditatis. »

S. BERNARD? *Tractatus de ratione cantandi antiphonarium.* Supplementum Patrum, J. Hommey, p. 7 : « Dignum siquidem est ut qui tenent regulae veritatem, praetermissis aliorum dispensationibus habeant etiam rectam canendi scientiam, repudiatis eorum licentiis, qui similitudinem magis quam naturam in cantibus attendentes, *cohaerentia disjungunt* et *conjungunt opposita;* sicque

295. — Il y a donc, tout d'abord, dans l'exécution des neumes, certains groupes qui sont intimement *joints*, d'autres, au contraire, qui sont détachés, *disjoints*.

Les expressions *morositate* et *velocitate* ne sont pas non plus sans enseignement : elles indiquent la manière pratique de joindre et de disjoindre les neumes.

Si les neumes *joints* sont malencontreusement disjoints par *trop de lenteur*, c'est donc que ces neumes, pour être *joints*, doivent être chantés sans lenteur, sans arrêt, dans un mouvement normal.

D'autre part, si les neumes *disjoints* sont joints par une *maladroite rapidité*, c'est qu'on les disjoint par la lenteur, et, pour préciser, par un retard de la voix — *mora vocis* — qui, pour produire son effet de disjonction, doit se faire entendre sur les dernières notes et surtout sur la dernière note du groupe.

D'autres théoriciens tiennent à peu près le même langage : nous verrons leurs textes dans la troisième partie, quand il sera question de la phrase grégorienne avec paroles.

296. — Les manuscrits notés reflètent-ils les instructions des *Instituta Patrum*, et nous enseignent-ils quand il y a *jonction*, quand il y a *disjonction ?*

Si les conseils de S. Bernard, écho de la tradition sur ce point, avaient été suivis, la réponse à cette question serait affirmative, et la notation neumatique serait à peu près suffisante.

« Praemunitos autem volumus, dit-il, eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas, vel *conjunctas disjungant*, vel *conjungant disjunctas.* »

Ce texte décrit assez bien les procédés d'écriture recommandés aux copistes pour la *jonction* et la *disjonction* des notes et des neumes.

omnia confundentes, cantum prout libet, non prout licet, incipiunt et terminant, deponunt et elevant, componunt et ordinant. »

Et plus loin, p. 9 : « Praemunitos autem esse volumus, eos maxime qui libros notaturi sunt, *ne notulas, vel conjunctas disjungant, vel conjungant disjunctas;* quia per hujusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. »

Dans le *Tractatus de ratione cantandi Graduale*, p. 27 : « Sicut notatores antiphonariorum praemunivimus, ita et eos qui gradalia notaturi sunt praemunimus, et hos et illos obsecramus, et obtestamur, ne notulas *conjunctas disjungant*, vel *conjungant disjunctas.* »

L'union graphique de plusieurs notes en un seul groupe, et le rapprochement étroit de plusieurs groupes en une seule ligne discontinue sont présentés comme le signe de la *jonction*.

Au contraire, l'*espacement graphique* des notes et des groupes est, en principe, la marque de la *disjonction*.

297. — Rien de plus naturel, en somme, que ce procédé de notation ; il rappelle celui de l'écriture, arrivée à ce point de développement où elle distingue les mots sans soupçonner encore les signes de ponctuation ; mais aussi rien de plus primitif que ce système de rapprochements et d'espacements flottants et approximatifs ; il va bien de pair avec la notation neumatique pure qui, par ses propres ressources, ne parvient à désigner ni les intervalles à franchir, ni les valeurs rythmiques des notes. Pour fixer tout cela, la présence du maître était nécessaire ; elle ne l'était pas moins pour préciser la *jonction* ou la *disjonction* des groupes.

298. — Encore si les notateurs avaient été quelque peu attentifs et constants dans l'application de cette méthode ! Malheureusement les conseils des théoriciens ont été bien peu suivis. Quelques rares manuscrits cependant, français surtout, peuvent fournir certaines données sur la disjonction des neumes, grâce aux *espaces blancs* ménagés entre les incises et les membres mélismatiques de la mélodie ; mais, là même, que d'incertitudes, que de négligences, de contradictions, de variantes !

La réalité est que la grande masse des manuscrits tient à peine compte de ces conventions. Avec la meilleure volonté, il était presque impossible de faire autrement. La plupart du temps le copiste de la musique n'est pas celui du texte, et, trop souvent, ce dernier ne veille pas à garder, entre les syllabes, la distance nécessaire pour placer les vocalises. Tantôt il n'écarte pas assez les syllabes, et le notateur est obligé ou d'entasser les longues séries de ses neumes dans un étroit espace, ou de les disposer au-dessus du texte en lignes sinueuses de plusieurs étages, ou encore de les superposer dans la marge, où ils s'élèvent l'un au-dessus de l'autre en file interminable. Tantôt, au contraire, la place laissée libre est beaucoup trop grande, et les groupes semés, dispersés, étalés, un à un, sur une grande longueur, suffisent à peine à remplir la largeur de la page. Toutes ces irrégularités

rendent les *distinctions* presque impossibles à discerner : il en résulte pour nous que le problème de la *jonction* ou de la *disjonction* des groupes est l'un des plus difficiles de la rythmique grégorienne, surtout pour les chants mélismatiques.

299. — L'imperfection de ce système des *espaces blancs* et la difficulté d'y être fidèle, ne manquèrent pas de frapper les notateurs ; aussi s'efforcèrent-ils de l'améliorer, ce que, d'ailleurs, ils avaient déjà fait pour les intervalles et les valeurs rythmiques au moyen de lettres et de signes adjoints à la notation. Le progrès était d'autant plus facile à réaliser que l'emploi *des lettres et des signes rythmiques longs* conduisait directement au résultat cherché : à savoir, la clarté des diverses divisions de la phrase mélodique. Ces adjonctions placées à la fin des incises, des membres, indiquent à peu près suffisamment ces subdivisions, et diminuent les hésitations du chanteur.

300. — Néanmoins pour nous, en dépit de tous ces secours, ce n'est que par un travail de comparaison long et ardu entre les divers manuscrits, que nous pouvons, en réparant les imperfections du système et les négligences des copistes, arriver à reconstituer, avec quelque certitude, l'ensemble de la phrase grégorienne avec toutes ses divisions et subdivisions.

L'exposé des recherches faites à Solesmes dans cette direction nécessiterait la publication de l'apparatus critique d'une édition des livres de chant. Le but de ce *Traité* n'impose pas cette tâche. Cependant, au cours de ce chapitre, il en sera dit assez pour mettre le lecteur à même d'apprécier la méthode comparative et les règles d'exécution qui en découlent.

301. — Les recours aux manuscrits rythmiques vont se multiplier dans les pages suivantes. Qu'il soit bien entendu que les signes neumatiques tracés au-dessus de la portée avec cette rubrique : « manuscrits sangalliens », ou « manuscrits messins », c'est-à-dire d'écriture messine, « manuscrits français », etc. sont le résultat, *la somme* des travaux comparatifs faits sur un groupe de manuscrits de l'une ou de l'autre École.

Les seuls documents rythmiques sangalliens publiés jusqu'à nos jours sont au nombre de trois pour le *Liber Gradualis :* Saint-Gall 359, 339 et Einsiedeln 121. Outre ces codices, nous nous

servons de ceux de Saint-Gall 376, 375, 340, des trois codices de Bamberg lit. 6, 7 et 8, et de quelques autres qui seront signalés au passage. Il peut donc se faire que des signes, des lettres, des sigles rythmiques absents des trois codices publiés, figurent dans nos exemples. On comprendra alors qu'ils se trouvent dans l'un ou l'autre de nos manuscrits; car tous se complètent réciproquement. Il est impossible ici de citer un à un les documents, de noter les variantes et d'en discuter la valeur : de telles monographies se feront ailleurs.

302. — Les groupes *joints* sont plus fréquents que les groupes *disjoints*, ils sont aussi plus faciles à déterminer, ce qui nous engage à les étudier les premiers.

## ARTICLE 2. — DE LA JONCTION DES GROUPES.

303. — Les groupes se joignent de trois manières :

1° Par simple juxtaposition;

2° Par enchaînement;

3° Par fusion.
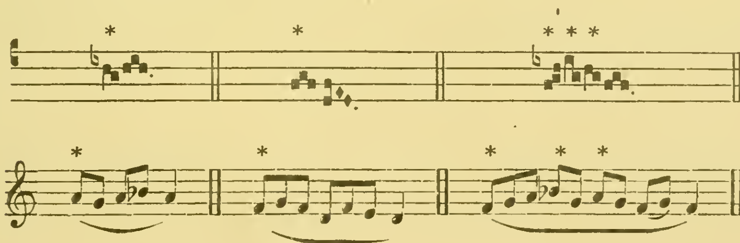
De là, trois paragraphes.

### § 1. — Simple juxtaposition des groupes.

#### A. *Ce qu'on entend par juxtaposition.*

304. — Cette *juxtaposition* est le propre du groupe-temps dont la dernière note, sans *mora vocis*, s'unit immédiatement à la note ou au groupe suivant; c'est ce qui a été vu au chap. VI, art. 3 : Exécution des *groupes-temps* :

Exemples dans les vocalises :
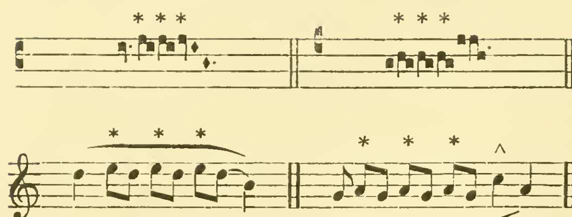




*Fig. 209*

Tous les *groupes-temps* surmontés d'un astérisque sont unis aux neumes suivants par *simple juxtaposition graphique.*

Exemples avec *textes.*
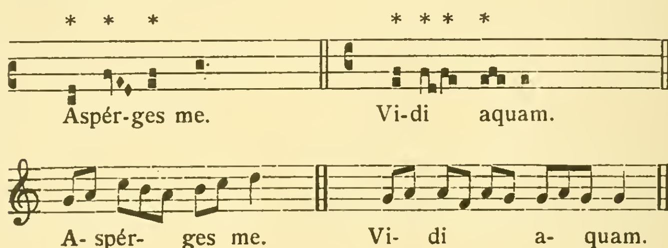



*Fig. 210*

Dans tous ces cas, l'ictus rythmique de chaque groupe tombe, selon la règle générale (II. 263), sur la première note de chaque neume.

305. — Chaque *groupe-temps* doit être considéré, dans l'ensemble mélodique et rythmique, comme *un seul temps* binaire ou ternaire, qui trouve son complément et son appui sur le groupe suivant. La succession de groupes ternaires dans la musique moderne, par exemple dans une mesure à 12/8, donne une idée assez exacte de l'exécution de ces groupes grégoriens :
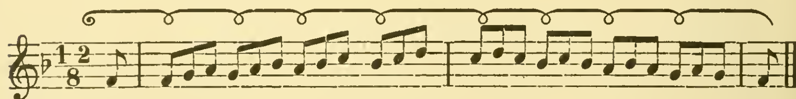


*Fig. 211*

La juxtaposition graphique des neumes n'empêche pas, en effet, une union très étroite entre ces groupes, en musique comme en chant grégorien, pourvu qu'on les considère *comme un seul temps.*

Dans les mélismes purs, ils sont reliés entre eux par le sens mélodique et par le sens rythmique ; et lorsque les paroles interviennent, l'union est plus intime encore à cause du mot, qui ajoute à l'unité mélodique et rythmique l'unité de ses propres éléments.

B. *Comment les manuscrits indiquent-ils la juxtaposition des groupes?*

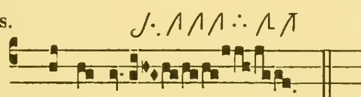
Il y a plusieurs manières de reconnaître cette *juxtaposition.*

306. — 1° *Le simple rapprochement des groupes.* — C'est le procédé des documents sans signes rythmiques ; il est bien primitif, et de plus, souvent traité négligemment par les copistes : il ne serait pas prudent de faire fonds sur lui ; car il n'offre que de faibles garanties. Les manuscrits rythmiques sont plus précis.

307. — 2° *La seule absence*, dans ces derniers codices, *de toute lettre d'allongement à la fin des groupes*, est un indice presque infaillible de l'intime juxtaposition des groupes.

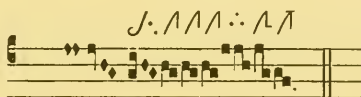
Prenons les exemples suivants :

Plusieurs mss. Sangalliens.
Trait. *De profundis*
Lib. usualis
1904



Dómi-ne

Mss. Sangalliens.
Trait. *Qui regis*
Sab. IV. Temp.
Adventus



inténde

*Fig. 212*

Une *mora vocis* doit-elle se faire sentir après l'un ou l'autre de ces groupes, après le *pes subbipunctis* ou l'*une des clivis ?*

La réponse est donnée par les neumes sangalliens au-dessus de la portée ; ils n'ont aucun signe de retard, ni après le *pes subbipunctis*, ni après les *clivis ;* il faut donc *juxtaposer* tous ces groupes dans l'écriture et dans l'exécution.

Ce second procédé n'a encore qu'un caractère tout négatif, avec le troisième nous avons des indications positives.

308. — 3° *La présence de certaines lettres significatives romaniennes ou messines.* — Ce sont les suivantes :

*c = celeriter;*

*ſt = statim;*

*cō = conjungatur;*

*n = naturaliter,* dans les manuscrits messins.

Toutes ces lettres ou sigles fournissent des renseignements indiscutables.

309. — Emploi du *c = celeriter.*

L'exemple ci-dessus se trouve plusieurs fois ainsi noté :

Laon 239 — A

simul

S. Gall 376 — B

Plusieurs mss. Sangalliens — C

Trait. *Qui regis*

*Fig. 213*

Le *c = celeriter* qui, ligne B et C, court sur les trois *clivis,* indique leur intime liaison.

Le *simul = ensemble, de compagnie,* qui, ligne B, surmonte le *c,* renchérit encore sur cette lettre ; il était inutile, un seul manuscrit s'en sert.

310. — Quant au codex de Laon, l'union graphique des trois clivis en un seul groupe — elle existe aussi dans les codices sangalliens — est on ne peut plus significative.

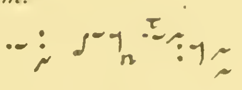
L'*n = naturaliter,* à la base des deux groupes (1), interdit un arrêt quelconque, *mora vocis,* tant après le *pes subbipunctis* qu'après les *clivis.*

L'effet voulu certainement par le compositeur est une sorte de trille lent à quatre battements, qui vont s'accélérant jusqu'au *trigon* ou *pressus* de la notation carrée.

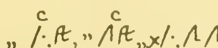
(1) L'*n* se trouve également dans Laon à la base du premier groupe — *pes subbipunctis* — au Trait *De profundis.*

311. — Emploi du sigle *ſt* = *statim.*

Laon 239



S. Gall 375



℟. G. *Timebunt*



et vi-de-bi- tur

*Fig. 214*

Toujours même question : ne faut-il pas une *mora vocis* après le *climacus do-la-sol*, et après la *clivis do-la ?*

Les témoignages de Saint-Gall concluent pour la négative : impossible de s'arrêter après le *climacus*,

*a*) Parce que les *punctums* sont brefs,

*b*) Parce que ce groupe est surmonté du *c* qui semble ici embrasser le neume tout entier ; et surtout

*c*) Parce que le sigle *ſt* = *statim* le suit immédiatement.

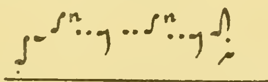
De même après la *clivis do-la*, toute *mora vocis* est interdite, et pour les mêmes raisons : il n'y a aucun signe d'arrêt ; le *c* la domine, le *statim* la relie sans retard avec ce qui suit.

312. — Le manuscrit de Laon fournit les mêmes indications : pour le *climacus*, on doit se souvenir que le *punctum long* ⸝ à la base de ce neume (II. fig. 109) n'est décidément long que lorsqu'il est accompagné du *τ* ou de quelque autre indice de retard.

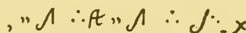
Quant à la *clivis*, l'*n* qui la suit est l'équivalent du *statim* de Saint-Gall.

313. — Autre exemple du *ſt* = *statim.*

Laon 239



Mss. Sangalliens



Trait. *Commovisti*



Sa- na
fugiant

*Fig. 215*

Une *mora vocis* pourrait être placée après le *trigon-pressus do-sol*, et après le *trigon-pressus do-la ;* qu'en est-il?

314. — Les manuscrits qui se contentent des *espaces blancs* ne disent rien de net.

315. — Les documents sangalliens sont plus précis. Le troisième *punctum* du *trigon do-sol* est *simple*, sans trace de retard, c'est un premier indice; mais il y a mieux. Le sigle *statim* qui suit immédiatement est décisif : il interdit tout retard, et prescrit la juxtaposition intime du *trigon* et de la *distropha*.

316. — Laon 239 confirme cette interprétation par l'emploi de la *clivis* brève au lieu de la *clivis* longue (II. fig. 109).

317. — Deux fois la même incise mélodique se répète, deux fois elle doit se chanter de la même manière; car les deux notations rythmiques sont identiques. Cependant après le second *trigon-pressus do-la*, le *statim* fait défaut; mais cette adjonction n'est pas absolument nécessaire : les autres indications rythmiques persistent, et d'ailleurs les deux passages s'interprètent l'un par l'autre.

318. — Le sigle *cõ* = *conjunctim* sera étudié plus loin (II. 419).

## Exercice XXVII.

### Groupes se joignant par simple juxtaposition. I.

319. — *Analyse rythmique.* — Rythmes composés.

*Partie mélodique ascendante* : elle comprend les huit premiers rythmes-incises.

Deux accentuations peuvent être données à chaque rythme.

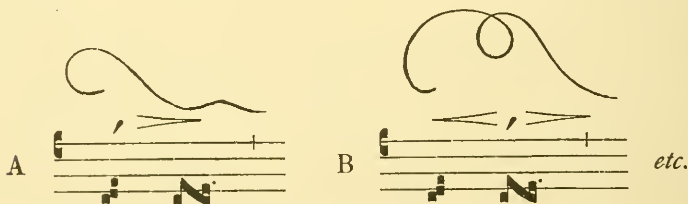



*Fig. 216*

1° *Accent principal* d'incise sur la première note du *scandicus* : tout le motif se chantera en *decrescendo*. L'analyse rythmique et la chironomie seront : une arsis, deux thésis (fig. 216 A ).

Cette accentuation et ce rythme seront marqués dans l'exécution.

2° *Accent principal* d'incise sur la première note du *torculus resupinus* ou *porrectus praepunctis.*

Le motif s'exécutera *crescendo*, puis *decrescendo.* L analyse sera : deux arsis, une thésis (fig. 216 B).

Il sera bon de faire chanter ces deux accentuations.

320. — *Partie mélodique descendante :* les huit derniers rythmes.
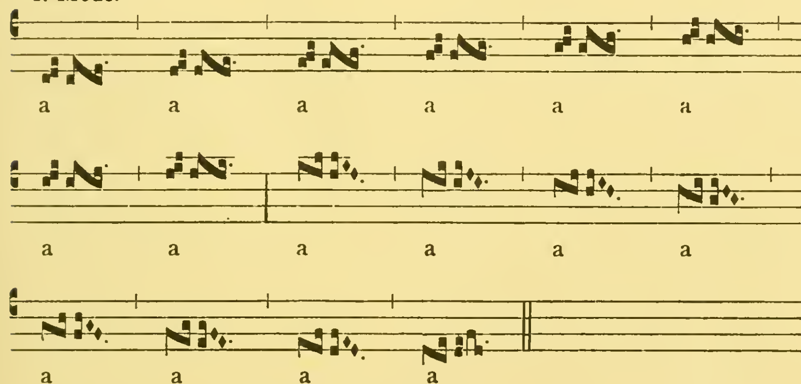
On peut encore donner à ces rythmes les deux accentuations indiquées pour les huit premières incises ; cependant la décroissance mélodique constante de la phrase invite à poser l'accent sur la note ictique la plus élevée de chaque incise, sur la première note du *porrectus ;* dès lors le *decrescendo* continu s'impose, ainsi qu'il est noté dans l'exercice en notation musicale.

L'analyse rythmique sera une arsis et deux thésis.
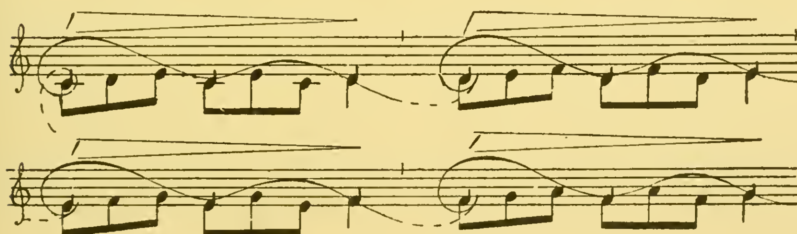
Dans tout l'exercice, le premier groupe, temps composé ternaire, est uni au groupe suivant *par juxtaposition.*
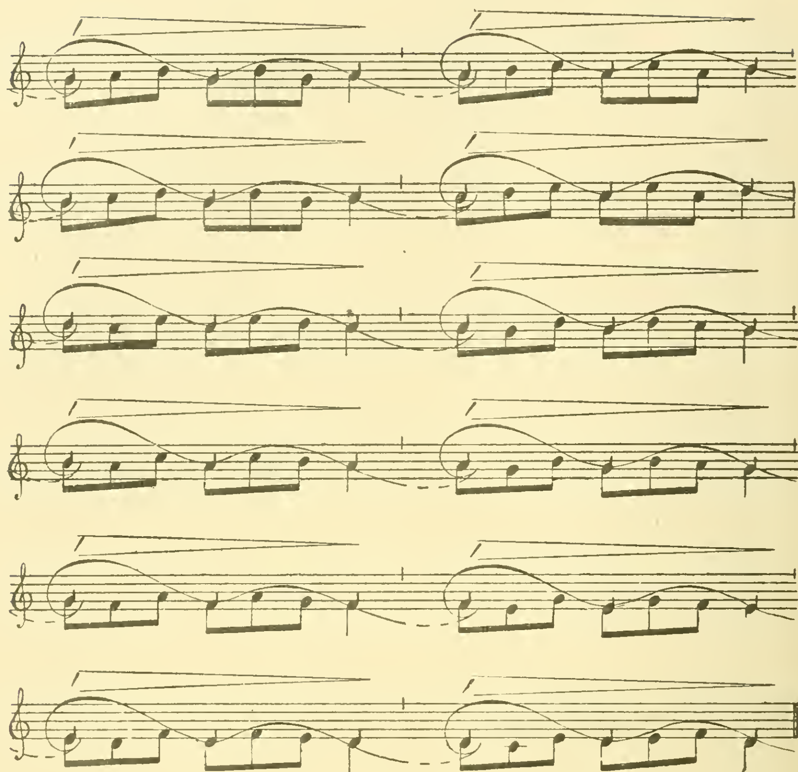
On devra varier la syllabe de vocalise, selon les besoins et les progrès des élèves.

1. Mode.




*Même exercice, transcription musicale.*





EXERCICE XXVIII.

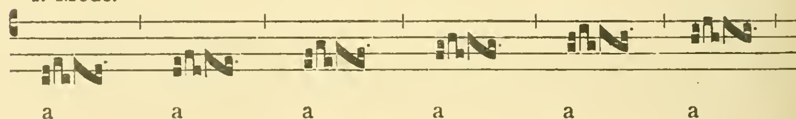
**Groupes se joignant par simple juxtaposition. 2.**
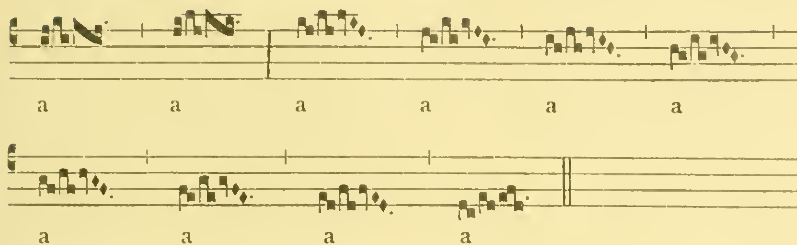
321. — Mêmes intervalles mélodiques que le précédent exercice, mais rythme différent.

On pourrait accentuer de plusieurs manières, on choisit l'analyse la plus naturelle : accentuation sur le second groupe — *clivis* — ce qui donne un mouvement rythmique composé de deux arsis et de deux thésis.

Cette disposition vaut pour tout l'exercice.

**1. Mode.**
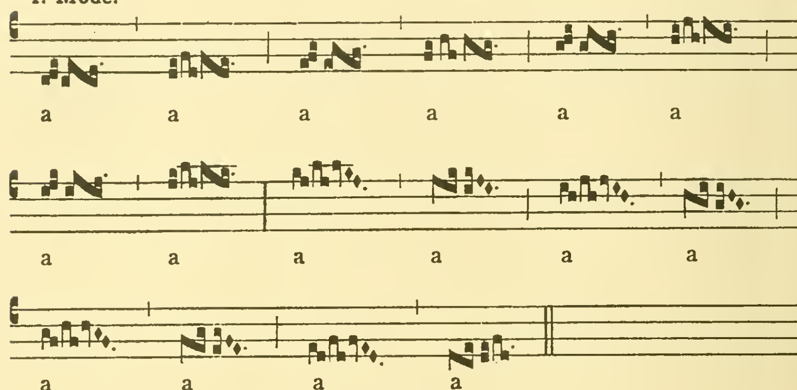





*Même exercice, transcription musicale.*

## Exercice XXIX.
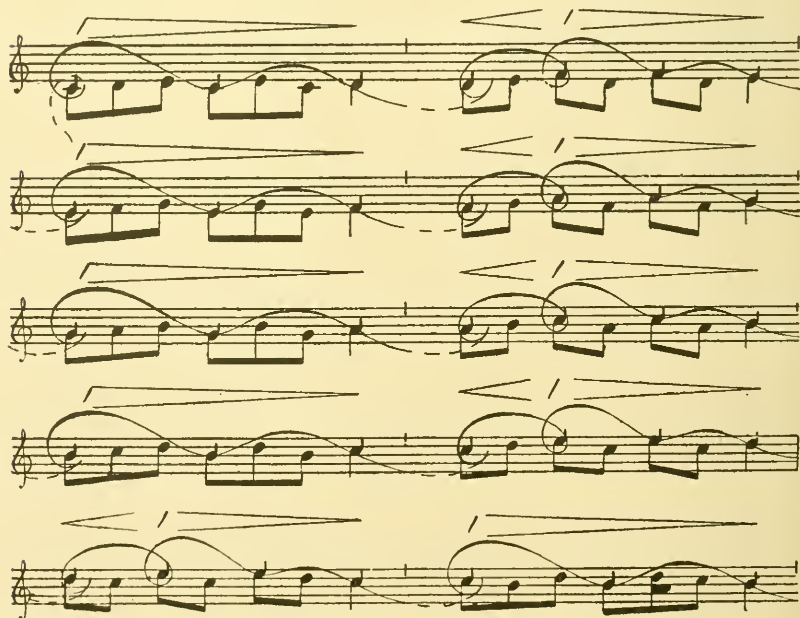
### Groupes se joignant par simple juxtaposition. 3.
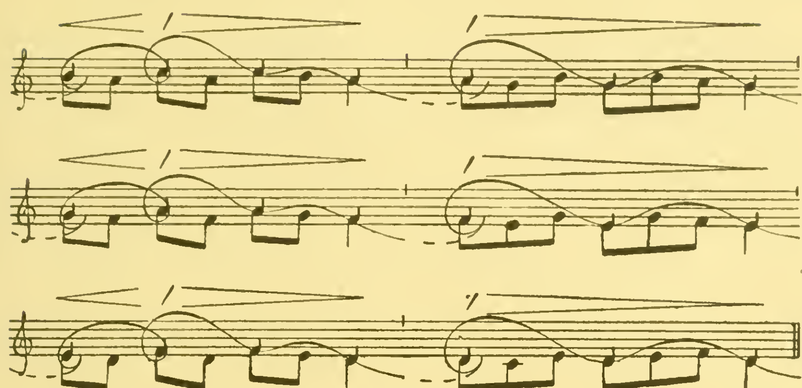
322. — Cet exercice est un mélange des deux précédents. Il a pour but d'habituer l'élève au *nombre musical libre*, qui est celui du chant grégorien.

**I. Mode.**




*Même exercice, transcription musicale.*





### § 2. — Enchaînement des groupes.

323. — *L'enchaînement* entre deux groupes neumatiques a lieu *lorsque la fin d'un groupe et le début du suivant se rassemblent, s'agglutinent*, sans se fondre cependant, *pour former un seul temps binaire ou ternaire.*

L'importance de ce fait oblige à quelque développement..

Les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps* peuvent être ainsi enchaînés au groupe suivant.

A. — *Enchaînement après un groupe rythmé par un ictus simple*

324. — Cette manière de rythmer les groupes a été déjà expliquée (II. 269). Soit cet exemple :

A 

*Fig. 217*

Comment rythmer ce petit membre de phrase?

Comme il est écrit, répondra sans hésiter le musicien moderne, c'est-à-dire *par simple juxtaposition* (cf. § 1 précédent). On chantera donc :
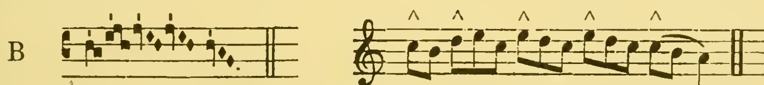
B 

*Fig. 218*

Et, en chantant, le musicien placera les ictus rythmiques sur la première note de chaque groupe métrique, appuiera sur cette note et glissera légèrement sur les autres. Cette exécution n'a en soi rien qui soit contraire aux lois rythmiques; à son point de vue, le musicien a raison, et ses habitudes ne lui permettent pas de soupçonner, sous la notation neumatique A, un autre rythme.

Mais est-ce bien là le rythme voulu par l'auteur inconnu de cette mélodie? et le musicien grégorien serait-il du même avis que le chanteur moderne?

325. — Le musicien grégorien, en face de la notation A ci-dessus, sera certainement embarrassé : il sait que si parfois les groupes neumatiques représentent des temps composés, *des groupes-temps*, parfois aussi ces mêmes neumes figurent un *groupement rythmique* complet, parfait, avec *élan* et *repos*. Laquelle de ces deux exécutions devra-t-il choisir? Rien ne le lui enseigne dans la notation. Comment sortir de cette incertitude?

Voici ce que disent les manuscrits sangalliens et les manuscrits messins :

Mss. Messins

Mss. Sangalliens

c c c

1 2 3 4 5

C Rꝶ. G. v^e mode.

*Fig. 219*

326. — *Manuscrits sangalliens.* — Tout est clair, il faut *rythmer* tous les groupes, le premier excepté :

Le *punctum planum* à la dernière note des *climacus* (3, 4, 5,) indique un léger appui et allongement qui attirent naturellement l'ictus rythmique. Le *c* (*celeriter*) au-dessus de la *virga* de ces mêmes groupes a un sens négatif (II. 98) : il avertit de ne pas s'arrêter, de ne pas appuyer ces notes culminantes, sur lesquelles il faut au contraire glisser *leggieramente;* c'est la conséquence de l'appui rythmique précédent.

Le *torculus* ʃ est tout entier élargi, *slargendo*, avec un ictus rythmique sur la première note et un second sur la troisième. Ce

dernier appui est destiné à préparer la légèreté du *climacus* suivant.

Enfin la *clivis* /̄ longue, avec sa première note bien appuyée et allongée, est le seul *groupe-temps* de ce mélisme.

327. — *Manuscrits messins.* — Ils sont entièrement conformes aux sangalliens : la *clivis* est longue, le *torculus* également, avec un *a* (*augete*) au centre du groupe ; quant aux trois *climacus*, les deux premiers *punctums* sont légers, et le troisième en bas — *punctum long* — supporte un appui comme le point correspondant de Saint-Gall. La signification du *punctum long* messin à la base du *climacus* est, en soi, assez incertaine, ici elle est fixée par la comparaison avec la notation sangallienne.

328. — Telle est l'interprétation rythmique traditionnelle de ce passage. Mais — et c'est là qu'il faut en venir — cette interprétation ne peut être pratiquée que par le procédé de l'*enchaînement des groupes*, ce qui reste à expliquer.

Une analyse de cette mélodie, groupe par groupe, donne autant de rythmes élémentaires qu'elle a de neumes, la *clivis* du début toujours exceptée. Chaque rythme, pris à part, a deux notes à l'arsis, une à la thésis :
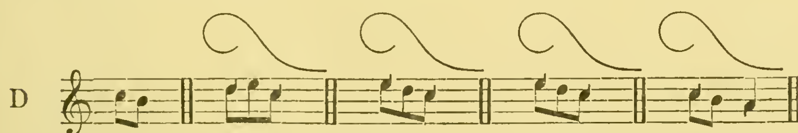



*Fig. 220*

De plus, chaque rythme a deux ictus :

L'ictus arsique de début sur la première note ;

L'ictus final de thésis sur la dernière.

329. — Tant que ces rythmes sont considérés séparément, la place de ces deux ictus ne souffre aucune difficulté. Il en va tout autrement si ces rythmes sont réunis pour former un rythme-membre. Aussitôt, à chaque rencontre de groupes, deux ictus rythmiques se trouvent immédiatement à la suite l'un de l'autre, sans temps intermédiaire, ce que la Rythmique naturelle repousse absolument.

330. — Il y aurait un remède : celui de doubler la note de thésis :
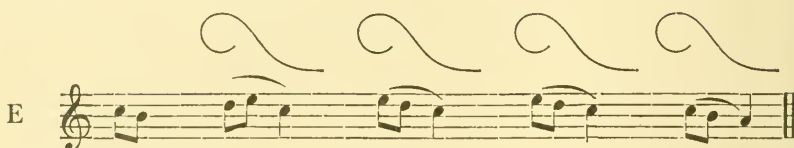
E 

*Fig. 221*

ce qui serait excessif, car, si la note finale des *climacus* (Fig. 219) est figurée par un *punctum planum*, jamais cette note, dans ce mélisme, n'est allongée par une des lettres romaniennes ou messines indiquant la longueur; d'ailleurs cet allongement arrêterait le mouvement de la phrase.

L'un de ces deux ictus doit donc succomber ; lequel?

Évidemment l'ictus arsique, première note des trois *climacus ;* car si l'on veut conserver à chaque groupe son *caractère rythmique*, comme le veulent ici et les manuscrits et le style grégorien, il est de toute nécessité de maintenir l'ictus thétique à la fin de tous les groupes, sinon on retombe au groupement et à l'interprétation par *simple juxtaposition* (B. Fig. 218).

331. — La notation grégorienne claire et précise sera donc :
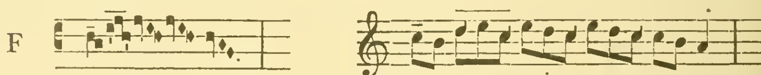
F 

*Fig. 222*

L'ictus initial des *climacus*, supprimé, est reporté en arrière sur la note ictique finale du groupe précédent. Il y a là, sur cette note, un cas de *fusion rythmique* entre thésis et arsis que nous connaissons déjà (I. 139-141). L'*enchaînement* des groupes dont on veut parler résuite de cette opération ; il se fait à l'intérieur des *temps composés*, comme on va le voir.

332. — Le tableau suivant sera plus clair que toutes les explications : il détaille et les rythmes et les temps composés.

*Fig. 223*

A remarquer sur ce schéma :

1° Comment les rythmes élémentaires enjambent sur les mesures et les retiennent entre elles (I. 206 et 213).

2° Comment, aux points thétiques marqués par un astérisque, il y a simultanéité entre la *thésis* du mouvement rythmique expirant et l'*arsis* du mouvement suivant à son début : c'est la *fusion* entre les rythmes (I. 139 à 140, 187 à 191).

3° Comment les groupes *métriques*, 3, 4 et 5, sont formés de deux groupes neumatiques, l'un finissant — une note, — l'autre commencant — deux notes. Cette union, en un seul temps composé, de deux groupes distincts, dans la notation, est, à proprement parler, l'*enchaînement des groupes* neumatiques entre eux.

333. — Ce procédé de l'*enchaînement* a une grande influence sur la théorie et la pratique de la rythmique grégorienne; car il réduit à sa juste valeur ce prétendu axiome de certains théoriciens modernes, qui exigent un ictus, un accent rythmique sur la première note de tous les groupes neumatiques.

Après cet exposé on comprendra la raison de la règle formulée ci-dessus (II. 264) :

« Une première note de groupe est privée de son appui rythmique, lorsqu'elle est précédée ou suivie d'un ictus rythmique; car deux ictus de suite ne sont pas possibles. »

On voit que cette règle est inscrite, en caractères très clairs et très lisibles, dans les manuscrits rythmiques.

334. — *Motifs en faveur de cette notation.* — Ce procédé de notation est, sans aucun doute, en dehors des habitudes modernes,

mais il y a d'excellentes raisons qui militent en sa faveur, on va le voir.

Pourquoi, dira-t-on, ne pas se conformer à la notation musicale universellement acceptée aujourd'hui, et au système de groupement des notes par *temps composés*, par « mesures », de la façon suivante ?

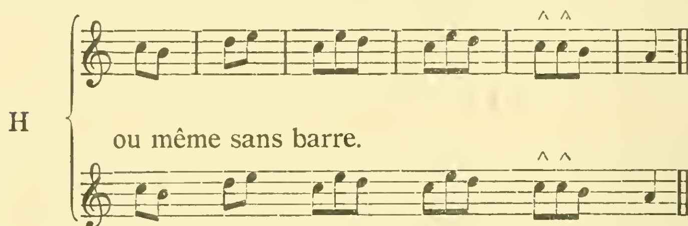



*Fig. 224*

Cette notation ne revient-elle pas au même? La place des ictus rythmiques n'est-elle pas la même que dans la figure F, 222? Les groupes métriques ne sont-ils pas les mêmes, et, pour être en conformité avec la doctrine grégorienne, ne suffit-il pas de les interpréter *par simple juxtaposition?* Enfin cette notation n'est-elle pas plus claire pour les musiciens?

335. — Sans doute, mais elle a le grand désavantage de briser le *groupement rythmique*, si recherché par la notation grégorienne, pour figurer de préférence le *groupe-temps*, et de se prêter ainsi à une exécution plus métrique que rythmique, qui enlève à cette phrase son vrai caractère et son charme.

Le musicien moderne, en face de cette notation (H), sera porté à marquer avec une certaine force le premier temps de chaque groupe, et ces temps se feront entendre et comprendre bien plus comme *un début de mesure* que comme *une fin de rythme*, ce qu'ils sont avant tout (I. 213).

336. — La notation *rythmique* grégorienne (Fig. 222), au contraire, invite et conduit naturellement au résultat opposé. L'exécution, bien loin de renforcer la note ictique, fera sentir *la fin du circuit mélodique et rythmique par la faiblesse même de cette note très légèrement prolongée.* En effet, la limite des motifs rythmiques, petits ou grands, est très *souvent annoncée à l'oreille par la décroissance de la force, et fixée là où se trouve le minimum d'intensité.*

337. — Si l'on voulait absolument adopter la notation métrique (H) pour ce passage, il ne faudrait pas moins de deux signes supplémentaires pour la corriger et la compléter : le signe de liaison (⁀) qui, reliant les mesures, envelopperait le rythme dans son contour entier, et le signe *decrescendo* (>), qui conduirait doucement la voix sur la note de thésis.



*Fig. 225*

338. — Il est des cas cependant où l'adoption du système moderne est possible, meilleure même, à cause des habitudes musicales, on en parlera plus loin (II. 350).

339. — Les signes rythmiques ne sont pas la seule preuve de la nécessité de l'enchaînement des groupes. Cette interprétation est la conséquence inévitable de certains passages mélodiques écrits, dans les manuscrits, tantôt en un seul groupe neumatique, tantôt en deux, ou meme en trois.

340. — Ex. : un passage de l'offertoire *Reges Tharsis :* les codices notent :

*a*) en deux groupes : =

*b*) en un seul : (1) =

*Fig. 226*

Celui qui voudrait rythmer les deux groupes de la fig. 226 *a*) par *simple juxtaposition*, c'est-à-dire avec ictus rythmique sur la

(1) Les transcriptions sur ligne adoptent généralement le *si* pour la troisième note du *torculus*, les manuscrits italiens font exception et mettent le *do*, d'où un *pressus*.

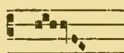


*Fig. 227*

note initiale de chaque groupe, sous prétexte d'en conserver le rythme écrit, n'a qu'à se reporter à la fig. 226 *b*) pour comprendre que cette raison n'a aucune valeur. Dans ce groupe de six notes, le rythmicien est libre, en principe, de poser l'ictus de subdivision sur la troisième ou la quatrième note (II. 284).

Quel choix faut-il faire ?

341. — Le *musicien moderne* fera ce raisonnement : La dislocation de ce long neume en deux fractions de trois notes révèle clairement la place de l'ictus subdivisionnaire ; on doit noter sans hésitation :

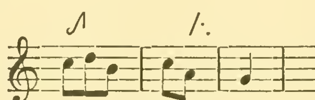


*Fig. 228*

342. — *Le musicien grégorien* dira : Ce fractionnement n'indique rien de décisif ; car on peut rythmer par *juxtaposition*, comme le musicien moderne, ou par *enchaînement*, en rythmant les groupes ; mais il faut choisir ce dernier procédé et placer l'ictus sur le *si*

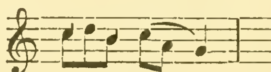


*Fig. 229*

1° Parce que le *groupement métrique* du musicien moderne est, ici, moins dans l'esprit et les habitudes de la notation neumatique que le *groupement rythmique ;*

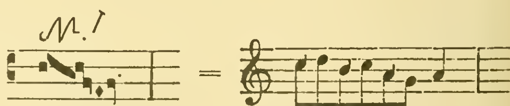
2° Parce que le dessin mélodique descendant veut, comme appui rythmique, les notes *do*, *si*, *sol*.

3° Parce que les manuscrits rythmiques marquent *un ictus* (épisème romanien) sur la dernière note du *torculus* (Fig. 226 *a*).

343. — Autre exemple du même mélisme avec une note en plus, offertoire *Inveni :*

Trois manières de noter :

*a*) en un seul groupe ; la *virga* finale est *resupina* — mss. sangalliens.



*b*) en deux groupes :
mss. S.G. 375, S.G. 340,
item sans le *c*.

*c*) en trois groupes :
mss. Monza,
mss. Novalèse.

*Fig. 230*

Ces trois notations sont presque aussi bonnes l'une que l'autre, pourvu qu'on pratique, en chantant, l'*enchaînement des groupes.*

On peut cependant accorder la préférence au type *a*), à cause de l'*unité graphique* qui figure adéquatement l'unité mélodique et rythmique du groupe.

Le type *b*) réclame, pour conserver cette unité, un enchaînement;

Le type *c*), pour atteindre le même but, en veut deux; tous les groupes alors sont rythmés, c'est-à-dire qu'un ictus simple doit être placé sur la note finale de chacun d'eux : cette notation est toute naturelle dans les manuscrits grégoriens. (1)

344. — On pourrait objecter que ces variantes se rencontrent dans des manuscrits de provenances diverses, écrits par des copistes qui ont eu l'intention d'indiquer des rythmes particuliers, chaque fois qu'ils ont varié le groupement des notes. Mais que vaut une pareille supposition, quand on voit les copistes les plus soigneux se laisser aller à ces variantes dans le même manuscrit,

(1) Les manuscrits italiens sur lignes et quelques autres de provenance étrangère à l'Italie, ne se contentent pas d'*enchaîner* les groupes, ils les *fusionnent* au moyen du *pressus* (Cf. ci-dessous *Fusion des groupes*).

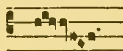


*Fig. 231*

Avec le *pressus*, tous les ictus se trouvent naturellement placés de deux en deux notes, sans qu'il soit possible de faire autrement.

pour la même mélodie, pour le même passage (1)? N'est-ce pas la preuve évidente qu'ils n'attachaient pas d'importance à ces variantes purement graphiques?

(1) Hartker, par exemple, cet incomparable notateur, dont l'exactitude va jusqu'au scrupule, prend ces sortes de libertés à toutes les pages de son *Antiphonaire* (*Paléogr. Music. Série II*, t. I.) La psalmodie des répons lui en fournit souvent l'occasion. On sait que les versets des répons ont une psalmodie spéciale pour chaque mode; il est donc impossible de dire ici qu'il y a changement de mélodie ou de rythme. Voici ce qu'écrit Hartker à la cadence finale pentésyllabique des $1^{er}$, $3^{me}$, $4^{me}$, $5^{me}$ et $7^{me}$ modes :

en un seul groupe, avec ou sans *c*, plus de 60 fois.
en deux groupes, avec ou sans *c*, plus de 40 fois.

$1^{er}$ mode.

a e i o u.

*Fig. 232*

en deux groupes, 40 fois environ.
en un seul groupe, 25 fois.

$3^{me}$ mode.

a e i o u.

*Fig. 233*

en deux groupes, 50 fois environ.
en un seul groupe, 35 fois environ.

$4^{me}$ mode.

a e i o u.

*Fig. 234*

en deux groupes, avec ou sans *c*, 25 fois environ.
en un seul groupe, avec ou sans *c*, 20 fois environ.

$5^{me}$ mode.

a e i o u.

*Fig. 235*

en deux groupes, avec ou sans trait, plus de 80 fois.
en un seul groupe, plus de 40 fois.

$7^{me}$ mode.

a e i o u.

*Fig. 236*

345. — Toutes ces équivalences sont suggestives :

Elles démontrent que la distinction graphique des groupes ne suffit pas uniquement pour guider le rythmicien et le chanteur ;

Elles démontrent la nécessité, dans le cas de dislocation graphique des neumes, de pratiquer la *jonction* des groupes, soit par *juxtaposition*, soit par *enchaînement ;*

Elles démontrent enfin la nécessité, pour les éditions pratiques, de signes rythmiques précisant le mode d'exécution.

B. — *Enchaînement après un groupe-temps.*

346. — Après les explications précédentes, ce nouvel *enchaînement* sera facile à comprendre. La seule différence avec celui qui vient d'être expliqué, c'est que l'ictus rythmique, au lieu de tomber sur le dernier temps simple du premier groupe, est toujours placé sur l'avant-dernier : les deux groupes enchaînés formant toujours un temps ternaire :

Exemples :

Mss. Messins

Mss. Sangalliens

℟. G. IIe mode. etc.

a

*Fig. 237*

Le premier groupe, *pes subbipunctis*, se subdivise en deux *temps composés* binaires. Le deuxième de ces *groupes-temps — la-sol —* s'agglutine avec le *podatus* suivant, dont la première note *la* se rattache nécessairement au temps précédent pour former avec lui un *temps composé ternaire.*

Même exemple en notation moderne *a*) avec liaison embrassant chaque temps composé, — *b*) avec barre de mesure.

*a*) a *etc.* *b*) a *etc.*

*Fig. 238*

347. — L'ictus rythmique central du *pes subbipunctis* est marqué sur le *la;* il pourrait l'être sur le *sol,* car les manuscrits rythmiques ne disent rien sur ce point.

Cependant leur témoignage, tout en restant purement négatif, invite plutôt à pencher pour le *la;* le manque même d'épisème ou de *punctum planum* sur la dernière note d'un *pes subbipunctis* donne à entendre que l'ictus peut être reporté sur la note précédente, le *la.*

De plus, ce passage est du cinquième mode, le *la* est une note *modale* qui, en principe, supporte un ictus ; et, dans l'espèce, le balancement mélodique qui se meut alternativement du *la* au *do* et du *do* au *la* vient plaider en faveur du principe.

348. — Voici ce même trait en entier :
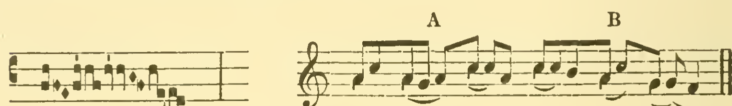



*Fig. 239*

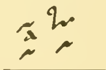
Cet exemple présente les deux cas d'*enchaînement* qui viennent d'être exposés :

*A.* Groupe ternaire — *la-sol-la,* — *enchaînement* de deux groupes après un temps composé ;

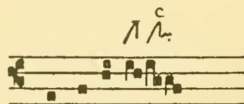
*B.* Groupe binaire — *la-do,* — *enchaînement* de deux groupes après un groupe rythmé au moyen d'un ictus simple.

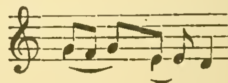
349 — Autre exemple d'enchaînement après un temps composé :

Mss. Messins



Mss. Sangalliens



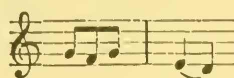


Al-le-lú-ia. ...ia.

*Fig. 240*

La première *clivis* — *sol-fa* — et la première note de la

deuxième *clivis* forment, par enchaînement de groupes, un temps composé ternaire. La musique moderne noterait :



ia.

*Fig. 241*

350. — Les inconvénients de la notation musicale par *temps composés* ont été signalés plus haut (II. 334).

Dans certaines circonstances cependant ils disparaissent, et les habitudes modernes peuvent être employées avec avantage ; car parfois les anciens manuscrits y invitent eux-mêmes. L'exemple suivant va le prouver :

Les codices *sangalliens* l'écrivent de deux manières :

Laon 239

Mss. Sangalliens

Trait du II[e] mode *a*)   *b*)

me- us   ini- quo

*Fig. 242*

Ces deux notations sont équivalentes, mais à une condition, c'est que la version *a*) soit exécutée par *enchaînement des groupes*. Cet *enchaînement* a lieu entre la *clivis* et le *podatus*, car l'effet réel est celui-ci :



*Fig. 243*

précisément ce que le scripteur a exprimé avec tant de clarté (Fig. 242 *b*).

Dans cette manière de noter, les trois groupes de *a*) (*clivis, podatus, clivis*) sont réduits à deux (*porrectus* et *pressus*) : la *clivis* et la première note du *podatus* sont agglutinées en un seul *porrectus*. le *pressus* se détache seul. Le notateur s'est chargé lui-même de faire l'*enchaînement des groupes ;* dès lors, l'exécutant n'a plus qu'à chanter les groupes-temps (*porrectus* et *pressus*) tels

qu'ils se trouvent écrits, par *simple juxtaposition*, tout à fait selon le procédé moderne.

Ici cette notation est excellente, car l'inconvénient, signalé ci-dessus (II. 335), de faire une note forte, n'existe plus; le cas est tout différent.

Ce petit dessin mélodique doit être accompagné d'un *crescendo* qui atteint son maximum sur le *pressus :* or la notation musicale par groupe-temps conduit droit à ce résultat : il faut donc la préférer;

*a*) Les manuscrits l'indiquent, et les meilleurs;

*b*) Elle est plus conforme aux usages modernes;

*c*) Elle donne une bonne exécution.

351. — Les manuscrits *messins* ont également deux notations : l'une, (cf. plus haut : Laon, Fig. 242), presque toujours employée équivaut exactement à la première de Saint-Gall, mais avec cette différence caractéristique que la *clivis* et le *podatus sont enchaînés en un seul groupe graphique.*

L'autre notation (cf. ci-dessous, II. 394, Fig. 278) *porrectus* et *pressus*, est semblable à la correspondante de Saint-Gall.

352. — Des enchaînements analogues se produisent également dans les mélodies avec paroles, il en sera parlé aux chapitres du texte dans la troisième partie.

## § 3. — Fusion des groupes. Pressus.

353. — La troisième manière de joindre les groupes neumatiques est la *fusion.*

Elle se produit dans le cas de *pressus*, lorsque la dernière note d'un groupe et la première du suivant se fondent en une seule note longue, valant deux temps simples.

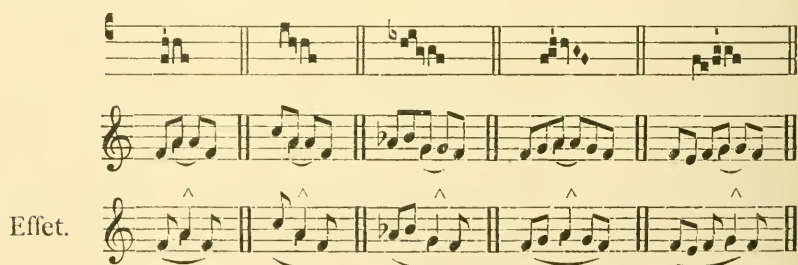



*Fig. 244*

L'ictus rythmique tombe toujours sur la note finale du premier groupe, il en résulte que la première note du second perd

1° Son ictus *rythmique*,

2° Son ictus *individuel* (I. 28-30), en vertu de la *fusion* des deux notes en un seul son prolongé (cf. ci-dessous, chap. VIII).

## ARTICLE 3. — DE LA DISJONCTION DES GROUPES.

### § I. — Mora vocis, procédé de disjonction.

354. — La *disjonction* ou la *distinction* des groupes, dans le cours de la phrase mélodique, se fait au moyen d'un retard de la voix, *mora vocis*, sur la dernière note du groupe (II. 296). Comme la longueur attire naturellement le repos rythmique, c'est sur cette note que vient se placer le touchement du rythme. Après ce retard et ce touchement, la voix passe au groupe suivant. Ainsi se distinguent les groupes.

On reconnaît à cette description les groupes *rythmés* étudiés plus haut (II. 273 et ss.).

355. — Le *point* adjoint à la note est, dans nos éditions, le signe graphique de cette distinction.

Un exemple[1] :
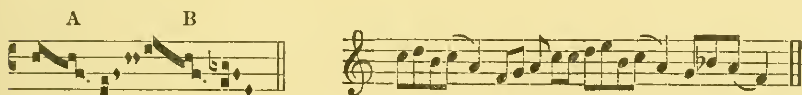


*Fig. 245*

Les exercices XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, sont tous des exemples de la *distinction* des groupes.

356. — *La valeur de la mora vocis* est variable. *a*) Le plus souvent *elle double à peu près* la valeur ordinaire de la note, à la fin d'une incise masculine (ex. A et B ci-dessus) ou d'un membre de phrase.

357. — *b*) La *mora* peut *tripler* environ la valeur normale d'une note à la fin d'une phrase ou d'une pièce musicale.

Dans ces deux circonstances (*a* et *b*) le *point-mora* indique l'allongement.

358. — *c*) Enfin la *mora vocis* peut n'être qu'une très *légère nuance* de retard, ce qui arrive à la fin des incises, si la cadence est féminine. Dans ce cas le *point-mora* ne doit pas être employé, il serait trop long; le trait ou *épisème* horizontal au-dessus d'une ou deux notes suffit alors pour indiquer ce minime retard, on peut aussi laisser au goût et à l'intelligence de l'exécutant le soin de le deviner.

359. — Cette légère *mora vocis*, à parler strictement, ne *distingue* pas les groupes; elle produit plutôt jonction que disjonction.

Au reste, la *mora vocis*, procédé ordinaire de la distinction des neumes, ne doit produire ni la séparation, ni l'isolement des groupes : bien au contraire, tout en les distinguant, elle doit les unir (1).

Mais l'enseignement détaillé sur la valeur temporelle et le rôle rythmique des différentes *mora vocis* trouvera place ultérieurement, lorsqu'il sera parlé ex professo des membres et des phrases. C'est assez d'avoir posé ici le principe de la distinction des neumes : la *mora vocis*.

## § 2. — Comment les manuscrits indiquent-ils la disjonction des groupes dans les mélismes?

360. — Il est évident tout d'abord qu'il ne peut y avoir *disjonction* ou *distinction* des groupes toutes les fois que se présente, dans les manuscrits, l'une des circonstances qui produisent la *jonction*, c'est-à-dire *juxtaposition*, *enchaînement* ou *fusion* des groupes. Ceci résout ou écarte déjà un très grand nombre de cas.

361. — Pour qu'il y ait *distinction* avec *mora vocis*, il ne suffit pas non plus que les neumes soient *distingués graphiquement*, car cette *distinction graphique* peut exister avec la *juxtaposition* intime des neumes (II. 304).

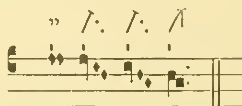


*Fig. 246*

(1) *Paléogr. Music.* t. 7 p. 294 et ss.

En plus de cette distinction graphique il faut, dans la notation neumatique, un signe positif qui indique aussi nettement que possible la *disjonction*, et c'est ce qu'il n'est pas toujours facile de découvrir.

Ces signes sont de différentes sortes : espaces blancs, signes et lettres rythmiques ; ils sont aussi plus ou moins clairs et expressifs ; par bonheur ils se complètent réciproquement.

La notation neumatique est ici seule en question ; car la notation guidonienne n'a rien ou presque rien conservé des indications rythmiques des anciens manuscrits (1) : tout a été perdu. Si la notation sur lignes a sauvé la tradition *mélodique*, elle a, par ailleurs, ruiné la tradition *rythmique*.

362. — *a*) L'*espace blanc.* — L'espacement des groupes par des « blancs » est le plus incertain de ces signes, le plus sujet à caution. Il en a été parlé plus haut (II. 296-299). Il faut en tirer le meilleur parti possible ; néanmoins l'indécision de ce signe nécessite le recours à des indications plus positives.

363. — *b*) *Les signes rythmiques.* — Tels sont les *signes rythmiques*, surtout les sangalliens et les messins. Comme la disjonction des groupes relève de l'ordre rythmique, il n'est pas étonnant que leur emploi soit d'un grand secours dans cette question.

*Épisème ou note ictique à la fin d'un groupe.* — On a vu que ni ce signe, ni le *punctum planum* ne suffisent pour déterminer une *mora vocis* bien sensible, c'est-à-dire une *disjonction* entre groupes (II. 325-326 et 340). Souvent l'épisème est le signe d'un simple appui.

Toutefois si, après cet appui, se trouve, dans les manuscrits de bonne note, un *espace blanc* bien clair, il y a de grandes chances pour que cet appui soit long, double, et *mora vocis*.

C'est le cas dans le mélisme suivant :
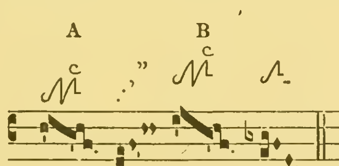



*Fig. 247*

(1) Nous aurons cependant à citer un manuscrit sur lignes, qui, pour indiquer les divisions rythmiques, ou *mora vocis* emploie l'*épisème vertical adhérent à la note*, tel que nous en faisons usage dans nos éditions. On en parlera dans la troisième partie de ce travail, où il est traité du texte et de la mélodie.

L'épisème placé sur la dernière note des groupes A et B seuls en cause, réclame une *mora vocis* sur cette note. Le manuscrit de Laon met un *τ* (*tenete*) sur la dernière note du groupe B.

364. — Cependant les *signes rythmiques* eux-mêmes ne sont pas tellement précis qu'ils ne puissent suggérer plusieurs interprétations. Exemple :

A B C

Laon 239

Mss. Sangalliens

℟. G. *Convertere*

no- bis

*Fig. 248*

Les groupes A, B, C doivent-ils être *joints* ou *disjoints?*

Les quelques manuscrits français qui ménagent ordinairement l'*espace blanc* entre les groupes disjoints sont, dans l'espèce, indécis et inconstants.

Ceux de Saint-Gall et de Laon, comme on le voit ci-dessus, nous avertissent que les quatre notes des deux premiers groupes doivent être largement exprimées; c'est à peu près tout ce qui est certain. Ceci connu, il reste au moins deux manières de rythmer.

Première manière : disjonction après les groupes A et B.

A B C

3- 2 3- 2 3- 2 2

no- bis.

A B C

3- 2 3- 2 3- 2 2

no- bis.

*Fig. 249*

Deuxième manière : jonction entre tous les groupes.

largement.

2-2 2-2 3- 2 2

2- 2 2- 2 3- 2 2

*Fig. 250*

A ne regarder que la notation sangallienne, ces deux rythmes sont plausibles ; mais l'examen intime de la mélodie, et diverses raisons, trop longues à exposer ici, nous font pencher pour la première manière ; car, pratiquement, il faut choisir. Vingt, trente, cinquante exécutants doivent chanter avec ensemble, et l'accompagnateur, qui doit les suivre pas à pas, a besoin de savoir la place des ictus rythmiques, afin d'y adapter ses accords. Notre notation rythmique, avec ses points et ses ictus, fait office du maître qui, autrefois, suppléait à l'insuffisance de la notation neumatique et précisait le rythme.

365. — *c*) Les *lettres rythmiques* diriment ces sortes de difficultés, ces cas embarrassants, mais non pas toujours avec la clarté que nous pouvons désirer.

Chaque cas serait à étudier à part ; il faut se borner ici aux notions générales qui peuvent guider le rythmicien dans l'appréciation exacte et prudente de ces précieuses lettres.

366. — 1° Il faut d'abord bien reconnaître la lettre elle-même, ne pas confondre *s* = *sursum*, avec *f*, ni ſ τ = *sursum tenete*, avec ſt = *statim ;* ni prendre l'épisème au-dessus de la clivis /̄ pour un c = *celeriter ;* etc... etc.

2° Il faut examiner la *place* de la lettre, et voir si elle s'applique à une seule note du groupe, à un groupe tout entier, ou à une série de groupes.

3° Il faut étudier la relation entre les lettres significatives et les signes rythmiques, lorsque les deux procédés sont employés : ces équivalences s'éclairent mutuellement.

4° Il faut enfin, pour chaque passage mélodique, soumettre à une étroite comparaison les lettres et signes rythmiques des diverses familles de manuscrits : ces précieuses adjonctions se complètent, se commentent l'une par l'autre.

367. — Les lettres rythmiques de distinction sont le *t*, l'*a*, l'*x*.

Le *t* = *tenete*, commun aux manuscrits sangalliens et messins, et l'*a* = *augete* des documents messins, lorsqu'ils sont accolés à la dernière note d'un groupe, créent une forte présomption en faveur de la distinction.

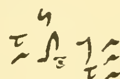
L'*x* = *exspecta*, tranche nettement les difficultés. Cette lettre, partout où elle se trouve, soit dans le texte, soit dans la mélodie,

délimite ordinairement une incise, un membre de phrase ; elle est le signe par excellence de la *disjonction*, et par suite de la *mora vocis*. C'est l'opposé du sigle *ft* = *statim*, qui est au contraire le signe infaillible de la jonction.

L'*x* sert souvent à expliquer et à préciser la signification des lettres *t* et *a* des manuscrits messins. Quelques exemples :

368. — Ex. A — Intr. *Aqua sapientiae.*

Laon 239



S. Gall 376 et Einsied. 121

Intr. *Aqua sapientiae*

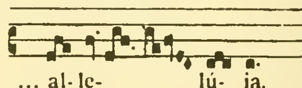


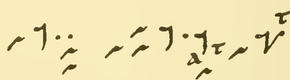

*Fig. 251*

L'*x* après le *torculus* (*la - ré - do*), se trouve dans deux manuscrits sangalliens (S. Gall 376 et Einsied. 121) ; il précise la valeur quantitative de l'*épisème* (dernière note du *torculus*) et l'allonge sensiblement.

Le *t* = *tenete*, dans Laon, prescrit au même endroit une disjonction par voie de *mora vocis*. Le *t* n'est pas toujours dans Laon une *note double*, mais quand il correspond à un *x* de Saint-Gall, on peut sans crainte lui donner cette valeur.

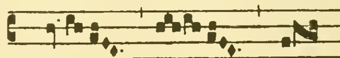
369. — Ex. B — Grad. *Ex Sion.*

Laon 239



Mss. Sangalliens

Grad. *Ex Sion*



ordinave-runt

*Fig. 252*

L'*x* après le premier *pes subbipunctis* (*trigon*), est seulement dans Bamberg lit. 6 ; mais la même lettre est jointe au second dans les trois manuscrits Bamb. lit. 6, S. G. 359 et Einsied. 121. La disjonction s'impose à cette place.

Le 239 de Laon n'a pas de lettre rythmique au premier de ces groupes, il se contente d'avoir les deux *punctums longs* . mais au second il ajoute l'*a* = *augete* qui porte sur la dernière note du groupe et la double, car, ici encore, les deux familles de manuscrits s'interprètent l'une par l'autre.

370. — Ex. C — All. *Pascha nostrum.*

Laon 239

S. Gall

All. *Pascha*

Alleluia ...

*Fig. 253*

L'*x* marqué à la fin de la première incise, appartient au manuscrit de Bamberg lit. 6 ; cette interprétation est corroborée par l'*a* de Laon, placé sur la dernière note du groupe.

Le second *x*, qui marque la troisième incise est dans trois manuscrits : Bamberg lit. 6, Saint-Gall 375 et Einsiedeln 121 ; quant à Laon, il a seulement deux *punctums* longs.

Le rythme du *pes subbipunctis* après la double barre est incertain, comme celui des mêmes groupes (Fig. 252). Cependant l'*augete* du manuscrit de Laon semble réclamer un élargissement important sur les dernières notes. Faut-il étendre cet élargissement jusqu'à doubler la note *do ?* L'absence de tout *x* dans les manuscrits sangalliens permet de réduire la valeur rythmique de cette note à celle d'un simple touchement un peu allongé.

371. — Ex. D — Grad. *Specie tua.*

Paris. Bibl. Mazarine 384

Laon 239

S. Gall 359. — 340, — 376, — Einsied. 121 — Bamberg, lit. 6

℟. G. *Specie tua.*

et mansu- e- túdi-nem

*Fig. 254*

L'étude de ce mélisme dans les différentes familles conclut à la disjonction de tous ces groupes au moyen de la *mora vocis.*

Ceux des documents français qui se servent des *espaces blancs* témoignent assez généralement en faveur de cette interprétation.

Mais ce qui est décisif, c'est la lettre *x* placée *après tous les neumes* dans le Saint-Gall 359, le meilleur de nos manuscrits, aux versets des R. G. *Specie* et *Diffusa est.* Il n'est pas le seul : l'Einsiedeln 121 et le Saint-Gall 376 emploient la même lettre quatre ou cinq fois dans ce mélisme, Bamberg lit. 6 et Saint-Gall 340 l'écrivent une fois. En l'absence de cette lettre l'*espace blanc* est soigneusement gardé par tous les manuscrits sangalliens.

Quant au manuscrit de Laon 239, il n'a qu'une seule fois ce mélisme, et le *t* = *tenete* est attaché à la dernière note de chaque groupe (1).

Il n'y a pas d'hésitation possible : la *mora vocis* doit pratiquement disjoindre chacun de ces groupes.

372. — Pour être plus complet sur ce sujet, il faut ajouter qu'il y a des *variantes rythmiques*, comme il y a des *variantes mélodiques.* Il n'y a pas à s'étonner plus des unes que des autres ; ces deux sortes de variantes sont réductibles par les mêmes moyens, par l'étude et la comparaison des manuscrits, qui font découvrir la leçon traditionnelle. Que si ces recherches amènent à constater que l'interprétation *rythmique* de tel ou tel mélisme n'était pas partout la même, il y a alors, comme pour les variantes *mélodiques*, un choix pratique à faire. Mais l'exposé de ces exceptions n'appartient pas à ce traité : les principes de *jonction* ou de *disjonction* des groupes ont été exposés, les moyens de les reconnaître dans les manuscrits ont été indiqués, cela suffit ; l'application de ces principes à tous les cas particuliers est l'affaire des rythmiciens éditeurs.

## Exercice XXX.

### Juxtaposition et enchaînement des groupes.

373. — Les exercices sur les groupes rythmés avec *mora vocis* (II. 277, 278, 279) ont déjà initié l'élève *aux distinctions* des

(1) La notation de ce mélisme est prise au R. G. *Respice*, parce que le R. G. *Specie tua* manque dans Laon.

groupes, on pourra y revenir en attirant son attention sur ce point.

L'exercice suivant a pour but de favoriser la pratique de la *juxtaposition* et de l'*enchaînement* des groupes, et aussi le passage aisé de l'un à l'autre procédé. A cette double fin, chaque incise mélodique est écrite deux fois : une première, en notation *métrique* (II. 286), les groupes se chantent alors par *juxtaposition ;* une seconde fois, en notation *rythmique* (II. 285) ; les groupes s'exécutent au contraire par voie d'*enchaînement.*

V. Mode.

a a a a a

a a a a a

a a a a a a

a a a a

a a a a

*Même exercice, transcription musicale.*

# CHAPITRE VIII.

## ÉTUDE ET EXÉCUTION DE L'APOSTROPHA-PRESSUS.

374. — Le *pressus* proprement dit est une *apostropha* (II. 38-42). L'apostropha — *nota appositionis* — s'appose à une note seule, ou à une note fin de groupe, en deux manières :

1° En se *fusionnant* avec cette note pour ne former avec elle qu'*un seul son* double en longueur. L'*apostropha* perd alors son individualité, son *ictus individuel*, pour se fondre dans cette note ; c'est le cas de l'*apostropha-pressus*.

2° En se séparant clairement, dans la notation, de la note précédente, et en faisant sentir, dans l'exécution, cette désunion graphique par une répercussion distincte de chaque apostropha, qui conserve ainsi son *ictus individuel;* c'est le cas des *strophicus*, et, dans une certaine mesure, de l'*oriscus*.

*Fusion* dans le premier cas ;

*Répercussion* dans le second, telles sont les expressions qui caractérisent le mieux ces deux procédés.

Les preuves de la *répercussion* des *strophicus* seront fournies au chapitre suivant ; il s'agit ici de prouver la *fusion* de *l'apostropha-pressus* avec la note qui la précède.

### ARTICLE 1. — PRESSUS-MAJOR. — PRESSUS-MINOR.

375. — Presque tous les tableaux de neumes, après avoir énuméré et figuré les neumes, terminent ainsi : *Pressus-minor et pressus-major, non pluribus utor.*

Les signes de *pressus* fournis par ces tableaux varient selon les lieux et les époques ; mais ceux de provenance allemande et sangallienne donnent ordinairement les deux formes suivantes :

*a*) Pressus-minor ⁓
*b*) Pressus-major ɼ *Fig. 255*

Le nom de *pressus* exprime l'effet que ce neume doit produire

dans le chant : c'est, en principe, une note forte, appuyée, longue (*pressus* de *premo*). (1)

376. — *Valeur mélodique et rythmique de ces deux pressus.* — Pour parler avec précision, le signe du *pressus*, en dehors de tout accessoire, est le trait ondulé ~ *Fig. 256*, qui dérive de l'*apostropha.*

377. — Le *pressus-major* est donc en réalité composé de trois signes :

Une *virga* (simple /) *Fig. 257*, ou avec épisème (/) *Fig. 258;*

Une *apostropha-pressus* (~) *Fig. 259;*

Un *point* (·) qui suit tout *pressus.*

Le tout réuni comprend trois notes, dont les premières sont à l'unisson : c'est en somme une *clivis* dont la première note serait double : trois temps en tout.



*Fig. 260*

378. — Le *pressus-minor* (Fig. 255[a]) n'a que deux notes, l'*apostropha-pressus* et le *point*, en principe deux temps en tout. La seule différence entre ces deux signes, c'est que le *major* est représenté avec la note à laquelle il est apposé — et le *minor* en est isolé. Dès que ce dernier est attaché à la note précédente, il n'y a plus aucune distinction à faire entre ces deux *pressus*, leur valeur quantitative est identique ; aussi trouve-t-on la même mélodie écrite tantôt avec le *pressus-major*, tantôt avec le *minor.* Exemple :

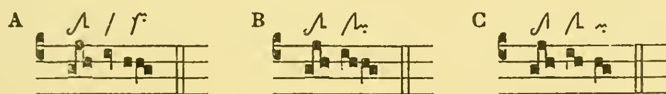



*Fig. 261*

(1) L'expression « *pressus accentus* » n'était pas inconnue des anciens grammairiens ; on la trouve employée par Probus et par Audax :

KEIL, *Grammatici latini*, IV. PROBUS, *Instituta artium*, p. 116, « ... si quidem *ab hac vitu his* vel *ab his vitibus* presso accentu pronuntiatur, at vero *ab hac vite his* vel *ab his vitibus* acuto accentu tenuantur... »

KEIL. *Gramm. lat.* VII. AUDAX, p. 353. « Praepositionibus quot accentus accidunt ? Tres : productus, *pressus* et acutus quos competentibus praepositionibus adnotabimus... Quare hoc monemus, quod, quando *ante* cum casu suo et *presso accentu* pronuntiatur, praepositio nuncupatur... »

379. — En faveur de cette identité dynamique et quantitative de ces deux signes, on peut alléguer l'usage alternatif des lettres romaniennes *c* et *t*, qui se présentent, avec leur signification ordinaire, sur les deux *pressus* :



*Fig. 262*

380. — Les qualificatifs « *major* » et « *minor* » se rapportent donc à la grandeur graphique du signe lui-même, ils trouvent leur explication dans l'emploi qui en est fait, et qui relève de l'*ordre mélodique pur.*

De l'examen minutieux des meilleurs manuscrits sangalliens (Saint-Gall 359, 339, 375, Einsiedeln 121, etc.) il résulte :

1° Que le *pressus-minor* est employé toutes les fois qu'il est joint, *à l'unisson*, à la dernière note d'un groupe. Voyez l'exemple B ci-dessus, où il est apposé à une *clivis* (Fig. 261).

Autres exemples :

| **Analyse des accents neumatiques :** | | **Analyse de la notation carrée :** |
|---|---|---|
| Clivis, pressus et punctum. | | Deux clivis formant pressus. |
| Torculus, pressus et punctum. | *ou* | Torculus et clivis formant pressus. |
| Pes subbipunctis pressus, et punctum. | | Pes subbipunctis et clivis formant pressus. |
| Pes, pressus et punctum. | | Pes et clivis formant pressus. |

*Fig. 263*

Il importe peu que l'*apostropha-pressus* soit jointe graphiquement à la note qui précède ; on trouve indifféremment :

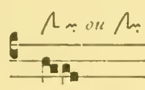


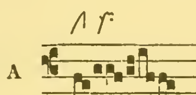

*Fig. 264*

Il résulte :

381. — 2° Que le *pressus-major* est employé, au contraire, toutes les fois que la note qui précède le *pressus* n'est pas à l'unisson avec la note immédiatement précédente.

Exemples :

A. — Le *pressus-major* est *plus haut* d'une tierce que le *do* de la *clivis* précédente.

A 

B. — Le *pressus-major* est *plus bas* que le *si* du *podatus*.

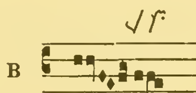
B 

*Fig. 265*

C'est par centaines qu'on peut citer des exemples de ces emplois précis de ces deux *pressus.*

382. — REMARQUE. — On écrit cependant le *pressus-major*, même à l'unisson de la note précédente, lorsque ce *pressus-major* correspond à une nouvelle syllabe du texte.

Exemple :

*All.* IIe Mode.

℣. *Video...* et Je-sum stan- tem

ou

Intr. *Os Justi* medi-tá- bi-tur

*Fig. 266*

## ARTICLE 2.

## PREUVES DE LA FUSION DES DEUX NOTES DANS LE PRESSUS. LE PRESSUS PAR APPOSITION.

383. — La *fusion* de deux notes dans un seul son est le propre du *pressus*.

Il faut prouver cette assertion.

Les auteurs ne nous disent rien sur cette question : les manuscrits sont plus diserts : ils nous instruisent en deux manières :

1° *Par les équivalences* de notation ;

2° *Par un sigle romanien* que nous étudierons.

### § I. — Fusion prouvée par les équivalences.

384. — *Première équivalence. — Clivis avec trait et pressus-major.* Commençons par l'équivalence la plus simple et peut-être la plus fréquente :

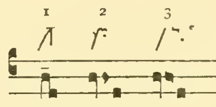



*Fig. 267*

Les équivalences 1 et 2 s'expliquent l'une par l'autre. La *clivis* 1, avec *épisème* /̄ n'a que deux sons *la - fa* — mais le premier est *long*.

Dès lors le *pressus* 2, pour être une véritable équivalence de cette *clivis*, ne peut avoir que deux sons ; les deux notes *virga* et *pressus* se fusionnent dans un seul son composé de deux temps :

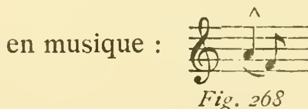
en musique : 

*Fig. 268*

385. — L'adhérence graphique de l'*apostropha-pressus* à la *virga*, dans la notation sangallienne, confirme cette fusion, mais cette adhérence n'est pas nécessaire.

Lorsque cette *apostropha* est séparée de la *virga*, comme dans l'exemple 3, la confirmation tirée de l'union graphique fait défaut; néanmoins la fusion des deux sons à l'unisson doit se faire; ce n'est qu'à cette condition que l'équivalence parfaite peut exister.

386. — Quant à la *clivis* /\, l'incertitude qui pourrait exister sur la valeur temporelle de son *épisème* — simple nuance d'allongement ou doublement — cesse immédiatement par la confrontation avec son équivalence ſ·. Ici l'*épisème* double la *virga* : à cette condition seulement persiste l'équivalence.

387. — *Deuxième équivalence. — Virga et clivis formant pressus par apposition.*

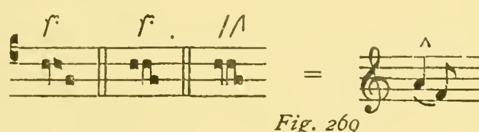


*Fig. 269*

L'équivalence ne peut exister que si les deux *virgas* sont fusionnées dans l'exécution. Preuve nouvelle que la distinction graphique ne suffit pas pour conclure à la *répercussion vocale* de deux notes, et que la simple apposition de deux notes suffit pour le *pressus.*

388. — *Troisième équivalence. — Clivis* et *clivis : Pressus à la deuxième note d'un climacus.*

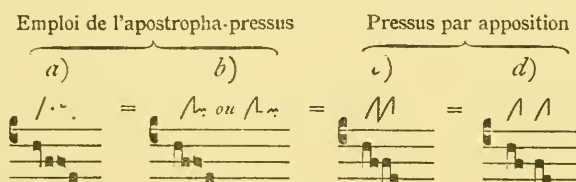



*Fig. 270*

*a*) *Climacus avec apostropha-pressus sur la deuxième note. — L'apostropha détachée* jetterait quelque doute sur l'exécution, si déjà l'on ne savait que cette séparation graphique n'entraîne pas nécessairement la *répercussion.*

*b*) *Clivis, pressus-minor et punctum.* — Cette équivalence fixe l'exécution de ce groupe, c'est la fusion.

*c) Clivis et clivis formant pressus.* — Les deux *clivis* sont tracées d'un seul trait de plume.

*d) Clivis et clivis formant pressus.* — Toujours même fait, la séparation des *clivis* dans la notation n'empêche pas leur fusion quand, par ailleurs, les équivalences l'autorisent.

389. — *Quatrième équivalence.* — *Pressus* à la troisième note d'un *climacus. Apposition d'un punctum et d'une virga — Climacus et porrectus.*

Premier exemple.

℟. G. *Gloriosus* et ℟. G. *Inveni.*

| | | | confré- | git, | non. |
|---|---|---|---|---|---|
| A | S. G. | 359 | | | |
| | S. G. | 375 | | | |
| | S. G. | 340 | | | |
| B | S. G. | 339 | | | |
| | S. G. | 376 | | | |
| | Bamberg. lit. | 6 | | | |
| C | Einsied. | 121 | | | |

*Fig. 271*

En parcourant ce tableau de haut en bas, colonne du *Gloriosus*, on remarquera que tous les manuscrits cités font usage de la simple apposition, *punctum* et *virga* — excepté l'Einsiedeln 121 qui tient pour le *pressus*.

Dans le ℟. G. *Inveni* la proportion s'élève un peu en faveur du *pressus* : ligne B, trois manuscrits écrivent le *pressus ;* et ligne A et C, quatre manuscrits gardent le *porrectus*.

Ces équivalences sont significatives ; elles le sont plus encore lorsqu'on les voit appliquées *dans le même* manuscrit, pour le même passage mélodique. Les trois codices B emploient l'*apposition* pour le *Gloriosus*, et le signe du *pressus* pour l'*Inveni ;* au contraire l'Einsiedeln C, choisit le *pressus* pour le *Gloriosus*, et le *porrectus*, ou plutôt la *clivis* et la *virga*, pour l'*Inveni*. Ces échanges divers prouvent clairement que l'*apposition* est une forme graphique du *pressus* aussi réelle que le signe du *pressus* lui-même.

390. — Deuxième exemple. *Pressus* entre *pes subbipunctis* et *climacus*.

Alleluia *Beatus vir*.

| | | |
|---|---|---|
| A | S. G. 339<br>S. G. 340<br>S. G. 375 | |
| B | Eins. 121 | |
| C | S. G. 376<br>Lesouet<br>Bamb. lit. 6 | |

*Fig. 272*

Même équivalence que dans le cas précédent : les quatre manuscrits A et B notent le signe du *pressus*, les trois C préfèrent le *climacus* apposé au *punctum* précédent.

391. — Jusqu'ici l'effet de fusion s'est produit :

1re équivalence, entre *virga* et *pressus* :

2me équivalence, entre *virga* et *virga* :

3me équivalence, entre seconde note d'une *clivis* ou accent grave et *pressus* :
ou accent grave et *virga* :

4me équivalence, entre *punctum* et *virga* :
entre *punctum* et *pressus* :

*Fig. 273*

392. — On demande maintenant si le même effet de *pressus* se produit entre deux *virgas* se rencontrant à l'unisson au sommet de deux groupes :

1 2 3

*Fig. 274*

Il y a plusieurs présomptions en faveur de l'affirmative :

*a*) En principe la séparation graphique n'empêche pas la fusion;

*b*) En fait, la deuxième équivalence //\ est déjà un exemple de la fusion des deux *virgas* par simple apposition ;

*c*) De prime abord, on ne voit aucune raison qui s'oppose à la réunion des *virgas*, quand on sait que le *punctum*, l'accent grave, s'unissent par fusion à des *virgas*, des *clivis* et des *porrectus*.

Les équivalences vont confirmer ces présomptions.

393. — *Cinquième équivalence. — Fusion de podatus et de clivis.* Premier exemple. Intonation des grandes antiennes O de l'Avent. Le manuscrit de Monza 12/75, f° 108-109, donne treize antiennes; Les dix premières sont notées ainsi :

A

O sa-pi- éntia...

*Fig. 275*

Les trois dernières le sont ainsi :

B

O rex pacífice...

*Fig. 276*

Il s'agit bien de la même mélodie : la fusion des deux *fa* est certaine en A à cause du pressus, elle s'impose donc en B, car il n'y a, dans cette notation, qu'une pure équivalence.

Hartker de Saint-Gall a une troisième manière de noter les douze antiennes O :

C (huit fois avec t, quatre fois sans le t).

*Fig. 277*

A la page 339 du même Antiphonaire, l'intonation de l'antienne *O quantus luctus* de Saint Martin présente une quatrième notation avec *sigle romanien* qui confirme pleinement la fusion des deux *fa* (cf. plus loin Fig. 311).

394. — Deuxième exemple. *Une cadence des traits du IIe mode.*

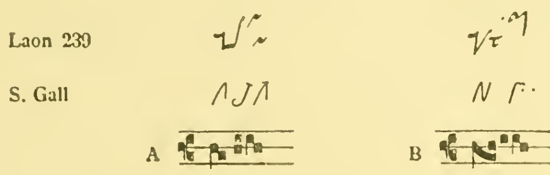



*Fig. 278*

Déjà cet exemple a été cité plus haut (Fig. 242) pour prouver l'*enchaînement* des groupes dans la notation A) et leur *simple juxtaposition* dans la notation B).

Les deux premières notes à l'unisson du *pressus-major* B sont certainement fusionnées; si la forme A — *podatus* et *clivis* — est une équivalence, ce qui ne souffre pas de doute, la *virga* finale du *pes* et la *virga* initiale de la *clivis* doivent être unies en un seul son d'une valeur double; sans cela il serait impossible d'expliquer l'échange constant de ces deux groupes dans les meilleurs codices.

395. — Les *épisèmes* sur le *podatus* et la *virga* de la version A appellent une observation intéressante.

Leur emploi ici est une preuve manifeste que ce trait romanien n'a pas une valeur absolue, mais relative qui, pour être estimée à sa durée convenable, demande, avec l'étude des équivalences et du contexte musical, un peu de tact et de goût. Si l'on voulait traduire matériellement tous les signes neumatiques affectés d'un épisème par une note double, on arriverait à des résultats inadmissibles. Par exemple, dans l'espèce, on aurait :

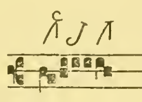


*Fig. 279*

Que devient alors l'équivalence de la version B avec ses deux temps simples sur le sol? Ces adjonctions rythmiques, dans le cas présent, ont la même signification que les *rallentando*, les *ritenuto*, les *slargando* de notre musique moderne. Il en est de même des *t* (*tenete*), de la version messine représentée par le manuscrit de Laon (Fig. 278).

396. — *Sixième équivalence.* — *Fusion d'un podatus et d'un porrectus.* — Cette équivalence est du même genre que la précédente, on la transcrit sans plus d'explication.

S. G. 339 — Bamb. lit. 8.
S. G. 359. — Eins. 121.
℟. G. *Inveni*
manus e- nim

*Fig. 280*

397. — *Septième équivalence* assez fréquente. *Torculus* remplaçant *pes* et *clivis* formant *pressus.* Encore fusion de deux *virgas.*

Premier exemple. Communion : *Video*

Plusieurs mss.
Eins. 121.
S. G. 339.
fá-ci- unt

*Fig. 281*

L'exécution *fusionnée* du *podatus* et de la *clivis* est suggérée ici non seulement par le *pressus* d'Einsiedeln et d'autres manuscrits, mais surtout par le *torculus* de certains *codices.* Cette équivalence s'explique facilement. D'abord ce *torculus* était simplement retardé en tout son ensemble ; bientôt on a allongé plus qu'il ne convenait la note centrale, puis on l'a doublée ; rien n'empêchait plus alors d'écrire deux fois cette note, et de la transformer en *pressus.*

398. — Deuxième exemple, *avec quilisma-torculus.*

Plusieurs mss.
Bamberg
Les mss. de S. G.
All. VIII^e mode
Alleluia...

*Fig. 282*

Le commentaire de la figure 281 s'applique entièrement à ce nouvel exemple.

399. — *Huitième équivalence.* — *Fusion de deux porrectus.*

A { Eins. 121, et tous les mss. de S. G.
Com. *Tu puer...*

pa-rá- re vi- as e- jus

B { Eins. 121, et tous les mss. de S. G.
All. ℣. *Inveni...*
» ℣. *Hic est...*

ser- vum me- um
pér-hi- (bet)

*Fig. 283*

Dans ces deux pièces liturgiques, il s'agit bien de la même mélodie, quoique la notation soit un peu différente. Or, de la comparaison de ces deux séméiographies neumatiques, il résulte :

1° Que la *virga* seule, ligne A, qui précède le premier *porrectus* doit être *fusionnée* avec la première note de ce groupe ; car ces deux notes sont fondues, ligne B, en un *pressus-major.*

2° Que les deux *porrectus*, ligne A, doivent être *fusïonnés* pour les mêmes raisons.

Remarque. — Plusieurs familles de manuscrits adoptent, pour l'*alleluia* du deuxième mode (ligne B), la même notation que la ligne A, c'est-à-dire deux *porrectus* qui, pratiquement, s'agglutinent en *pressus.*

400. — *Neuvième équivalence.* — *Fusion d'un podatus et d'un climacus.*

Ce cas est beaucoup plus rare.

Premier exemple :

Off. *Elegerunt.* ℣. *Positis.*

Eins. 121
S. G 339, 376, 340, 375.
et Bamb. lit. 6.

Dómine Jesu ... ne stá- tuas

*Fig. 284*

La fusion des deux *virgas* est certaine ici, car le *pressus* réel est indiqué dans le manuscrit 121 d'Einsiedeln.

L'écriture neumatique de ces sortes de cas est presque toujours l'*apposition*, parce que l'usage du *pressus* suivi de deux ou trois notes est extrêmement rare.

401. — Deuxième exemple :

Off. *Elegerunt.* ℣. *Viderunt.*

Tous les mss. de S. G. ont le *pressus*

℣. Vi-dé- runt fá- ci- em

*Fig. 285*

Ici le *pressus* est dans tous les manuscrits de Saint-Gall, la fusion des deux *virgas* de la notation guidonienne est donc obligatoire.

On remarquera, sur la note *la*, un second *pressus* dans les neumes, et, sur les lignes, la fusion d'un *punctum* et d'une *clivis* (cf. ci-dessus quatrième équivalence 389, 390).

402. — *Dixième équivalence. — Fusion de scandicus et climacus.*

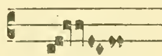


*Fig. 286*

Cette notation carrée répond à trois figures neumatiques anciennes :

1° *A l'apposition de deux virgas.*

Dans ce cas, la notation carrée est la transcription à peu près exacte des neumes anciens.

Voici trois exemples tirés des manuscrits :

Tous les mss. de S. G.

℣℣. All. du IIe mode :
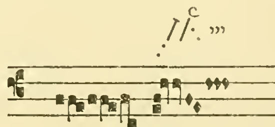


*Fig. 287*

Tous les mss. de S. G

℣℣. Allel. du VIII[e] mode

Dñus regná- vit

*Fig. 288*

Tous les mss. de S. G.

Com. *Revelabitur* et *Viderunt :*

... sa-lu- tá- re

*Fig. 289*

403. — 2° *A un trigon praebipunctis.*

Tous les mss. de S. G.

℟. G. *Speciosus.*

*Fig. 290*

Tous les mss. de S. G.

Off. *Reges Tharsis*

... reges A- ra- bum

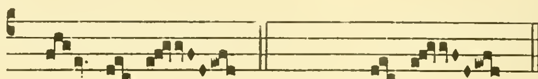
*Fig. 291*

404. — 3° *A un pressus.*

L'emploi du *pressus* dans cette figure mélodique est très rare. Cette rareté s'explique, nous l'avons déjà dit plus haut (II. 400), par ce fait que le vrai *pressus* ne comprend que deux notes ; il est l'équivalent d'une *clivis*, et non d'un *climacus* de trois notes. C'est pourquoi il est presque toujours remplacé, dans la plupart des manuscrits, soit par le *trigon*, soit par l'apposition simple des deux *virgas*.

405. — Le tableau suivant donnera une petite idée des variantes d'écriture qui pratiquement réclament la même exécution, c'est-à-dire la fusion des deux notes à l'unisson.

Alleluia. *Laetatus sum.*



Alleluia. ... ibimus

A. S. G. 376.

B. Presque tous les S. G.

C. S. G. 340.

D. Mss. de Monza.

E. Turin G. V. 20. = =

*Fig. 292*

A. — Le codex de Saint-Gall 376 n'emploie que des *apostrophas* sur le groupe de notes *mi fa sol-sol*, à la fin du mélisme alléluiatique et à la fin du verset.

B. — Presque tous les manuscrits de Saint-Gall préfèrent le *trigon.*

C. — Le 340 cependant a deux notations : *trigon* et deux *virgas.*

D. — Les deux manuscrits de Monza font usage de l'apposition des deux *virgas.*

E. — Celui de Turin a deux fois l'apposition sous deux formes, et une fois le *pressus.*

406. — La simple apposition de deux notes est si souvent la forme normale du *pressus*, même dans les meilleurs manuscrits neumatiques, que nous ne voyons aucune raison pour ne pas assimiler ce cas *Fig. 293* aux *pressus* précédents. Le fait que le *pressus* se compose régulièrement de deux notes descendantes, et non de trois, suffit pour expliquer l'usage presque constant de l'*apposition* dans ces circonstances mélodiques.

Il y a donc réellement deux formes authentiques d'écriture pour le *pressus* :

*a*) Le *pressus-major* ou le *pressus-minor*,

*b*) L'apposition.

Cette dernière forme est la seule employée dans la notation carrée.

407. — *Onzième équivalence.* — Au sujet de cette équivalence, il y aurait à faire un long travail ; car elle embrasse l'étude générale des manuscrits ; l'indiquer en quelques lignes est tout ce qu'on peut faire ici.

Voici en quoi elle consiste.

*La note épisématique* romanienne, dont la durée souple et élastique variait selon les circonstances mélodiques, était appelée quelquefois à représenter *une note réellement double* (II. 82), et alors le *pressus* la remplaçait facilement.

Cet échange se remarque :

*a*) Soit dans les manuscrits de Saint-Gall, ce qui est assez rare ;

*b*) Soit dans les autres familles de manuscrits, ce qui est assez fréquent.

408. — Échange d'*épisème* et de *pressus* dans les manuscrits de Saint-Gall.

Laon 239

Mss. Sangalliens — Einsied. 121

Off. *Mirabilis*

Al-le- [lúia.]

A — B

*Fig. 294*

Les manuscrits de Saint-Gall se contentent de l'épisème sur le *sol* et Laon n'a qu'un *a* = *augete*, accolé à cette même note. Seul, Einsiedeln emploie le *pressus*, peut-être le doublement est-il excessif ici, un simple appui prolongé aurait pu suffire.

409. — Échange de l'*épisème* romanien et du *pressus* dans les autres familles de manuscrits.

En dehors des codices sangalliens, l'étude des autres familles, prises en bloc, nous met en face de faits beaucoup plus clairs et plus décisifs. Le *pressus* y remplace souvent, et avec plus d'unanimité, l'*épisème* romanien, spécialement dans les groupes descendants. Encore une preuve que l'*épisème* sangallien est bien l'expression graphique, particulière au grand monastère et à toutes les églises qui l'ont imité, d'une tradition universelle qui se retrouve sous d'autres formes dans l'ensemble des manuscrits grégoriens.

410. — A l'aide du petit tableau suivant, il sera possible de donner une idée de ce fait.

Remarque. — Qu'il soit bien entendu que les échanges ou équivalences transcrites ci-dessous ne se trouvent ni régulièrement, ni constamment dans tous les manuscrits, ni toujours et partout dans un manuscrit donné. Il s'agit seulement de constater, sur le point étudié, l'existence d'une tradition rythmique dont les traces apparaissent encore assez abondantes et assez universelles dans les *codices*, pour qu'il soit impossible d'en nier la persistance. Cette tradition est attestée par les transformations de certains épisèmes romaniens en bons et beaux *pressus* de deux notes.

S. Gall | Laon 239 | Verceil 186 | B.M Egerton 857 | Cambrai Monza Ivrée | Mss. Aquitains

1

2

3

*Fig. 295*

411. — *Première ligne.* — *Saint-Gall. Climacus* ou plutôt *clivis subpunctis*, avec *épisème* sur la deuxième note.

*Laon* ne traduit pas cet *épisème* par un *pressus*, mais seulement par une note longue accompagnée d'un *a* = *augete.*

*Verceil*, de notation messine comme Laon, va plus loin; dans ce manuscrit, le *pressus* par *apposition* apparaît en échange de l'*épisème;* il est formé par deux *clivis;* la première légère, la seconde large.

*Egerton.* Le signe du *pressus* propre à ce manuscrit se montre également à la place de l'*épisème.*

*Divers manuscrits italiens* et *français* de la famille des *neumes-accents* font usage du *pressus réel* ou de l'*apposition.*

*Manuscrits aquitains;* il en est de même dans cette catégorie de documents.

*Deuxième et troisième lignes.* — *Torculus subpunctis* et *pes subbipunctis.* Mêmes observations que pour le *climacus* précédent.

412. — Deux exemples concrets, tirés de pièces grégoriennes, suffiront pour donner plus de précision à ces faits.

Laon 239

S Gall

All. *Laudate pueri*

Version épisème — A

Laudá-te

Pressus — B

Laudá-te

*Fig. 296*

En dehors des codices de Saint-Gall, de très bons manuscrits en neumes sans lignes, écrivent le simple *climacus;* ils ne connaissent pas l'épisème; d'autres, très bons aussi, remplacent l'épisème romanien par le pressus (ligne B). Quant aux manuscrits sur lignes, ils donnent ordinairement la préférence au *pressus*, qui a persévéré dans la version traditionnelle actuelle.

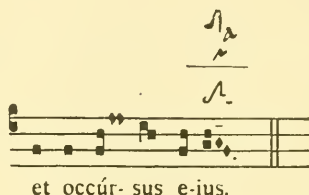
413. — Dans l'exemple suivant, c'est au contraire la version

sans *pressus* qui a triomphé, on ne sait pourquoi, car le cas est le même.
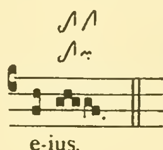
Laon 239

S. Gall

Com. *Exsultavit* A




» » B




» » C
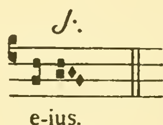



*Fig. 297*

Tous les manuscrits sangalliens ont l'épisème sur le *sol;* Laon ne manque pas de joindre l'*a* à cette même note.

L'étude d'autres écoles graphiques est des plus curieuses. La version A, avec note longue sur le *sol*, apparaît dans des manuscrits neumatiques très anciens et de très bonne marque, mais c'est un vrai *pressus* qui allonge cette note — version B. Or, comme cette notation se retrouve dans un assez grand nombre de documents de toute provenance — Italie, France, Normandie, Angleterre, pays d'écriture messine, Belgique, Aquitaine — il est impossible de ne pas reconnaître dans ce *pressus* une équivalence très claire de l'épisème sangallien et de l'*a* de Laon. C'est un cas fort intéressant de cette tradition rythmique, primitive, et universelle, dont nous avons signalé plus haut l'existence (II. 59 et ss).

414. — D'un autre côté, de très bons et de très anciens manuscrits également de tous pays, reproduisent fidèlement le *pes subbipunctis* de Saint-Gall et de Laon, mais sans les lettres et les signes rythmiques, car ils les ignorent. Naturellement les manuscrits sur lignes suivent leurs modèles, et ainsi s'explique la

version C, plus fréquente, en somme, que les versions A et B, ce qui n'ajoute rien à sa valeur.

Quelle était, à l'origine, l'interprétation de cette troisième notation? On peut affirmer sans témérité, que, malgré l'absence de signes rythmiques, elle était conforme à la version des manuscrits rythmiques, et cela, grâce à la tradition orale, qui suppléait efficacement à l'insuffisance des indications écrites, tant rythmiques que mélodiques. Mais quelles garanties d'exactitude et de durée peut offrir une aussi fragile tradition, si l'écriture ne vient pas promptement la préserver de l'erreur et de l'oubli? Sans aucun doute, pour le cas étudié ici, le souvenir de l'appui prolongé sur le *sol* s'est vite perdu, et l'interprétation primitive a fini par disparaître entièrement pour tous ceux qui n'avaient sous les yeux que la version C.

415. — L'équivalence fréquente de l'*épisème sangallien* et du *pressus* une fois bien constatée, deux conséquences pratiques en découlent directement :

1° L'*épisème* romanien a parfois la valeur, la durée d'une note longue de deux temps;

2° Le *pressus*, à son tour, *ne vaut que pour un seul son double;* les deux notes qui le composent n'admettent pas de répercussion, elles doivent être fusionnées en un seul son.

416. — Il serait aisé de prolonger cette liste des équivalences; celles-ci suffisent pour permettre de formuler les règles suivantes, en se plaçant au point de vue de la notation carrée actuelle.

*Première règle.* — Lorsque deux groupes se rencontrent sur la même corde, les deux notes à l'unisson forment *pressus*, et doivent être exécutées par *fusion* en un seul son de deux temps simples.

REMARQUE. — Cette règle n'a son application que si les groupes sont très rapprochés l'un de l'autre. Un écartement notable indique qu'une répercussion doit être faite sur la première note du second groupe. Exemple.
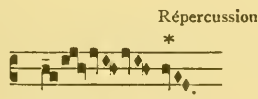



*Fig. 298*

417. — *Deuxième règle.* — En cas de fusion, l'*ictus rythmique* tombe toujours sur la dernière note du premier groupe, c'est-à-dire sur la première des deux notes fusionnées.




*Fig. 299*

418. — *Troisième règle.* — Elle concerne la note qui suit le *pressus.* La longueur du *pressus* ne porte que sur la première note ; celle-ci seule est toujours double. La note qui suit le *pressus* n'est pas longue par elle-même, elle ne l'est que par position.

En conséquence :

*a*) Si le *pressus*, au centre d'une phrase, est suivi d'une note, d'un groupe, ou d'une syllabe qui demandent à être chantés immédiatement, par *juxtaposition* ou même par *enchaînement*, la troisième note du *pressus* est brève ou ordinaire.

Tels les deux *do* dans ce passage.
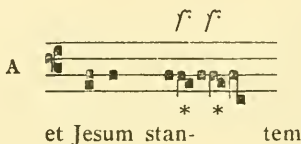



*Fig. 300*

Tel le *ré* dans le mélisme :
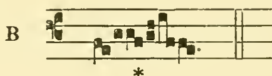



*Fig. 301*

*b*) Si le *pressus* est à la fin d'une *phrase* ou d'un *membre de phrase*, la deuxième note est toujours longue par le fait de sa position : elle est suivie du point d'allongement.

Telle la dernière note de l'exemple B ci-dessus (Fig. 301).

Il en est ordinairement de même à *la fin d'une incise ;* mais ici il y a des exceptions ; c'est à la notation de trancher ces incertitudes par la présence ou l'absence *du point.*

## § 2. — Le sigle romanien *c̄o* = conjungatur.

419. — Parmi les sigles romaniens énumérés ci-dessus (II. 114), il y en a un qui a pour but unique d'indiquer cette fusion de deux notes en une seule formant *pressus;* c'est le sigle *c̄o*; qui signifie *conjunctim* ou *conjungatur.* On ne le trouve qu'à la rencontre de deux groupes se soudant à l'unisson. Rarement, très rarement, il est placé sur le *pressus-major* *Fig. 302* où il marque l'union intime des deux premières notes. Là, il est superflu, car la jonction graphique de la *virga* et du *pressus* suffit pour indiquer leur fusion.

Quelques exemples de son emploi.

*a*) *Clivis et clivis* formant *pressus.*

Eins. 121. c̄o

Off. *Portas caeli* Dó- mi- ni

*Fig. 303*

*b*) *Torculus et clivis* formant *pressus.*

Eins. 121. c̄o

Intr. *Dicit Dñus: Sermones* altá- re me- um

*Fig. 304*

*c*) *Torculus et clivis* formant *pressus.*

Hartker S. G. c̄o

℟. *Sancta et immaculata* Sancta et

*Fig. 305*

Le même sigle est en usage, si la *clivis* finale *Fig. 306* est remplacée par un *pressus-minor* *Fig. 307*.

Le passage suivant est extrait du verset responsorial du deuxième mode ; plus de quatorze fois ce trait mélodique est noté avec le signe *co* dans le codex d'Hartker :

Hartker

... o u a e.

*Fig. 308*

420. — Voici maintenant deux *virgas* réunies par le *conjungatur*.

*d*) *Podatus et clivis* formant *pressus*.

Hartker.

℟. *O vos omnes* ... per vi- am

*Fig. 309*

Hartker.

℟. *Sicut ovis* ad occi-si- ó- nem...

*Fig. 310*

*e*) *Podatus et pressus minor*.

Hartker.

Aña. O quantus luctus

*Fig. 311*

### § 3. — De la diérèse du pressus.

421. — On ne peut passer sous silence un fait de composition grégorienne qui semble, au premier abord, en contradiction avec la *fusion* des notes telle qu'elle vient d'être enseignée.

C'est le fait de la *diérèse*, ou disjonction de deux groupes formant *pressus*, qui s'opère dans le but de placer deux syllabes sur ces deux groupes ainsi séparés; ou inversement, ce qui soulève la même difficulté, le fait de la réunion ou *crase* de deux groupes, primitivement disjoints, en un seul *pressus* sur une seule syllabe.

℟. G. du IIe mode.

Mss. de S. Gall.
A
amí-ci tu- i

Mss. de S. Gall.
B
cedrus

*Fig. 312*

Le rythme A ne doit-il pas être le type du rythme B? Ceci paraît tout indiqué; il convient de conserver le même rythme dans les deux passages, de rythmer par conséquent *ce-drus* avec répercussion ictique sur la deuxième note du *pressus :*

ce- drus *et non* ce- drus

*Fig. 313*

422. — Cette raison de convenance, qui souvent n'est pas à rejeter, n'a pas, dans l'espèce, grande valeur, si on veut bien

étudier de plus près cette mélodie, ainsi que les principales modifications qu'elle subit sous l'influence des différents textes (1).

S. Gall — Laon 239

A
℟. G. *Tollite* — prin- ci- pes. ... ci- pes.

B
℟. G. *Nimis honorati* — amí- ci tu- i. ...ci tu-

C
℟. G. *Domine Deus* — convér- te ... te

*Fig. 314*

La première mélodie A nous semble la version primitive et régulière : il serait inopportun d'exposer ici les raisons qui militent en faveur de cette opinion.

Quant aux versions B et C qui en dérivent, il est tout à fait impossible de déterminer quelle est la plus antique ; impossible, par conséquent de dire, si le *pressus*, ligne C, est la *crase* des deux *clivis* distinctes, ligne B, ou si, au contraire, ces deux *clivis* B sont le résultat d'une disjonction ou diérèse du *pressus* C, qui serait plus ancien.

Quoi qu'il en soit de cette antériorité, la différence mélodique entre ces trois versions demeure. Or si le compositeur se croit autorisé à de tels changements *mélodiques*, qui en entraînent nécessairement de *rythmiques*, — comparez, par exemple, lignes A et B — on ne voit pas pourquoi on serait forcé de maintenir le même rythme entre les clivis /Ɩ /Ɩ *Fig. 315*, ligne B, et les deux clivis fusionnées de la ligne C.

(1) Cf. le tableau complet de l'adaptation de ces textes, *Paléogr. Music.* t. 4, p. 35.

Ainsi se trouve, pour le cas en litige, sinon renversé, du moins fortement ébranlé, ce subtil et spécieux argument tiré de l'unité d'un même rythme.

423. — Mais il y a mieux : la notation des manuscrits accuse très clairement une différence de rythme entre ces deux passages.

Si la notation carrée peut laisser quelque doute sur le rythme des *clivis*, ligne C, à cause de la ressemblance parfaite avec les *clivis*, ligne B, la notation neumatique ne laisse place à aucune hésitation : elle donne deux écritures bien distinctes, une pour chaque cas.

En B, les deux *clivis*, syllabes *ci* et *tu*, sont marquées de l'*épisème romanien* sur la première note ; il faut donc un ictus rythmique sur cette note.

En C, il n'y a plus qu'une seule *clivis* dont la seconde branche est liée au signe *pressus ;* de plus, sur la première note de la *clivis*, on voit un *c* (*celeriter*) au lieu du trait, signe d'appui, de retard.

Les indications rythmiques messines sont conformes à celles de Saint-Gall.

Ces deux *clivis* doivent donc être réunies en un seul son sur la note qui leur est commune, c'est-à-dire exécutées sous la forme de *pressus*.

424. — Autre exemple tiré du même type mélodique.

S. Gall — Laon 239

A
℟. G. *A summo*
e- ius — e- ius

B
℟. G. *Dñe Deus*
nos — nos

Monza *a*)
» *b*)
» *c*)

*Fig. 316*

Ligne A. — Distinction du *porrectus* et de la *clivis* qui suit, à cause des deux syllabes : cette version mélodique est, sans aucun doute, la version primitive.

Ligne B. — *Crase* de ces deux groupes pour former un *pressus*, car il n'y a plus qu'une seule syllabe. La notation neumatique, comme dans le cas précédent, emploie le signe propre de la fusion, à savoir le *pressus*, au lieu de la *clivis*. Cette modification est utile pour la clarté de la notation, mais elle n'est pas nécessaire ; car souvent la *clivis* rapprochée du groupe précédent remplit le rôle de *pressus*, comme on peut le voir dans la variante *c*) des manuscrits de Monza.

Les cas de *crase* ou de *diérèse* entre groupes se suivant sur le même degré sont très rares dans les vieilles pièces grégoriennes, ils deviennent plus fréquents dans les morceaux de composition plus récente, tels que les *Kyrie*, les *Gloria*, etc. Il est tout naturel de chanter les *pressus-crases* qui se trouvent dans ces mélodies comme ceux qui se trouvent dans l'antique répertoire, c'est-à-dire en fusionnant les deux notes de jonction.

## ARTICLE 3. — VALEUR ATTRACTIVE DES PRESSUS.

425. — *Les pressus* constituent pour le chant grégorien des *points d'appui rythmiques* très importants sur lesquels il se pose pour assurer sa marche.

En cette qualité, les *pressus* ont la vertu :

*a*) D'attirer à eux les notes et les groupes qui les précèdent ;

*b*) Et de s'attirer entre eux.

Cette propriété naturelle est sanctionnée par la notation des manuscrits rythmiques de Saint-Gall et de Metz.

### § I. — Vertu attractive du pressus sur les notes qui le précèdent.

426. — En règle générale, les codices rythmiques emploient devant le *pressus* la forme légère ou ordinaire des neumes.

Exemples :

All. II. Mode — no- bis

All. IV. Mode

Grad. I. Mode

Trait II. Mode — ou — jamais

Grad. VII. Mode

Trait II. Mode

*Fig. 317*

Cette vertu rétroactive peut ne s'étendre qu'à une seule note, si un appui important se trouve immédiatement en avant.

Exemple :

Alle-lú-ia

*Fig. 318*

La première *clivis* — syllabe *ia* — est surmontée d'un épisème horizontal et même d'un *t* = *tenete.* De son côté, le codex 239 de Laon représente ce même groupe par une *clivis* longue : deux *punctums longs*, avec un *a* = *augete* entre eux (II. 117. Fig. 109). Une nuance de cette nature ne peut être enseignée que par les manuscrits rythmiques; preuve manifeste de leur nécessité pour obtenir une exécution vraiment traditionnelle des mélodies grégoriennes.

### § 2. — Vertu attractive des pressus entre eux.

427. — Très souvent deux, trois ou quatre *pressus*, ou même davantage, séparés par quelques notes, se succèdent dans la même mélodie :

*Trait* II. Mode

*Trait* II. Mode

*Trait* VIII. Mode

℟. G. *Benedictus Dñus*

qui fa-cit

*Fig. 319*

Ces *accents-pressus* s'attirent réciproquement dans l'exécution ; cette attraction mutuelle ne permet aucun arrêt sur les notes qui les relient. C'est ici surtout que les *pressus* peuvent être comparés à des colonnes solides sur lesquelles repose la construction rythmique. Les notes intermédiaires sont comme les arceaux qui les réunissent ; elles doivent être émises d'une seule volée, pour ainsi dire, naturellement, sans aucune prolongation, mais aussi sans précipitation, en laissant à chacune la valeur légère d'un temps simple.

428. — Le *trigon*, l'*apostropha*, s'entremêlent aussi avec les *pressus*, et produisent à peu près les effets que l'on vient de décrire.

Un seul exemple :

*Trait* II. Mode

*Fig 320*

Nous ne disons rien du *trigon* (.·.) car dans la notation guidonienne, et même parfois dans la notation neumatique, il se confond avec le *pressus*.

### § 3. — Exceptions à la loi d'attraction des pressus.

429. — Il y a des exceptions à cette loi, l'étude des manuscrits rythmiques peut seule nous les apprendre.

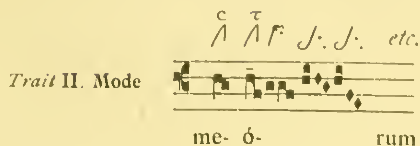


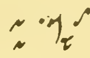

*Fig. 321*

Le manuscrit de Laon 239 est conforme à Saint-Gall ; de même Milan E. 68 ; Verceil 186 a la seconde *clivis* longue, mais il varie pour la première.

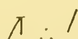
D'après la règle générale, les deux *clivis* qui précèdent le *pressus* devraient être légères ; les manuscrits rythmiques nous apprennent que la première seule a ce caractère ; car la seconde est marquée du trait romanien ou du *t* (*tenete*). Les Écoles messine et italienne de Como sont conformes à ces indications. Cette nuance artistique et délicate ne saurait etre devinée, il est utile de la marquer dans la notation par le trait au-dessus de la première note de la *clivis*, c'est ce qui a été fait.

Autre exemple :

Laon 239



S. Gall



Off. *Populum humilem*



quóni- am quis

*Fig. 322*

430. — La loi générale d'attraction des *pressus entre eux* subit aussi des exceptions.

En réalité, la forme graphique des motifs mélodiques ne suffit pas pour en fixer l'interprétation rythmique, le recours aux manuscrits rythmiques est toujours indispensable. Soit le motif suivant :



*Fig. 323*

qui se trouve répété *à différents intervalles* : ex. A ci-dessous; ou *à l'unisson :* ex. B.

A
Mazarine 384
Laon 239
S. Gall
℟. G.
c
a

*Fig. 324*

B
Mazarine 384
Laon 239
S. Gall
a e

*Fig. 325*

431. — Ces motifs doivent-ils se succéder sans *mora vocis*, sans disjonction; ou bien admettent-ils un *retard de la voix* sur la dernière note, la plus basse?

Chaque fait doit être étudié à part; car le compositeur reste toujours libre de traiter ces motifs comme il l'entend : libre de les unir, libre de les désunir, selon l'expression particulière qu'il veut leur donner, selon le rôle spécial qu'ils jouent dans l'ensemble de la phrase.

Or voici ce que disent les manuscrits pour les deux exemples proposés.

432. — Exemple A (Fig. 324). Il appartient aux répons-graduels du cinquième mode : *Specie tua*, *Diffusa est*, *Misit Dominus*, *Respice.*

Une *mora vocis* assez importante — double — est indiquée après chaque motif :

*a*) Par les *espaces blancs* à peu près respectés dans les quelques manuscrits qui en font usage ;

*b*) Par l'*x* qui, dans les manuscrits sangalliens, est écrit après chaque motif. Le codex 359 de Saint-Gall, le meilleur, est aussi le plus explicite ; enfin

*c*) Par le *t* du manuscrit de Laon, qui, lui aussi, est répété obstinément après chaque motif.

La tradition rythmique est donc manifeste. Cette phrase magnifique, exécutée comme nous l'avons notée conformément aux manuscrits, s'élève majestueusement, se déroule et se repose avec une tranquille sérénité.

433. — Tout au contraire, l'exemple B (Fig. 325) doit être chanté avec plus de vivacité, en observant la règle d'attraction des *pressus.*

En effet, *les espaces blancs* deviennent indécis, variables. Bien plus, la *virga* qui, ex. A, commence chaque motif, se rapproche souvent du groupe précédent pour se joindre à lui.




*Fig. 326*

De plus, toutes les lettres rythmiques de longueur — *x*, *t* — disparaissent. Quelques *c* = *celeriter* seulement, placés sur la *clivis*, indiquent la légèreté de la première note. Et même, dans Laon, on remarquera que la *clivis* du premier groupe est jointe en *porrectus* à la *virga* suivante.

L'ensemble de ces indications est très clair, et l'intime union des différents motifs doit être la loi de l'interprétation.

434. — Si l'on faisait ici l'histoire de ces motifs et de leurs différents emplois esthétiques, on aurait à montrer comment, grâce à leur similitude, l'oubli de la tradition se répand peu à peu dans les manuscrits, et comment la confusion la plus complète entre les deux exécutions — liée ou disjointe — en a été le résultat.

435. — On classe ordinairement les *pressus* parmi les *neumes d'ornement*, c'est à tort, croyons-nous. Le *pressus* n'est pas un

ornement musical, du moins au sens actuel de ce mot, qui éveille souvent l'idée d'une addition faite à la mélodie déjà constituée, pour la rendre plus gracieuse, plus agréable, addition qu'au besoin on pourrait retrancher sans nuire à l'ossature mélodique.

Non, les *pressus* appartiennent à l'ossature même de la mélopée ; ce sont des accents rythmiques longs, souvent forts ; plus haut ils ont été comparés à des colonnes qui soutiennent l'édifice du rythme.

Si, à leur sujet, on parle d'ornement, ce ne peut être que dans le sens qu'ils donnent du relief à la mélodie, et sont l'une des causes les plus efficaces de sa beauté.

## Exercice XXXI.

### Sur le pressus. I.

436. — L'analyse rythmique des exercices XXXI et XXXII est suffisamment indiquée par les figures chironomiques et dynamiques qui surmontent la transcription moderne. Avant de chanter, l'élève, déjà habitué à cette décomposition de la phrase musicale, devra en rendre compte en détail au maître. En chantant, au contraire, il devra faire la synthèse de tous les éléments de la phrase, en réunissant dans un unique et harmonieux ensemble tous les mouvements rythmiques et dynamiques. Que les nuances soient de vraies *nuances*, c'est-à-dire délicates, presque insensiblement graduées, soit dans les montées soit dans les descentes de la mélodie. Enfin que les gestes soient sobres, discrets, surtout dans les ascensions mélodiques, où l'on serait facilement tenté de les développer davantage.
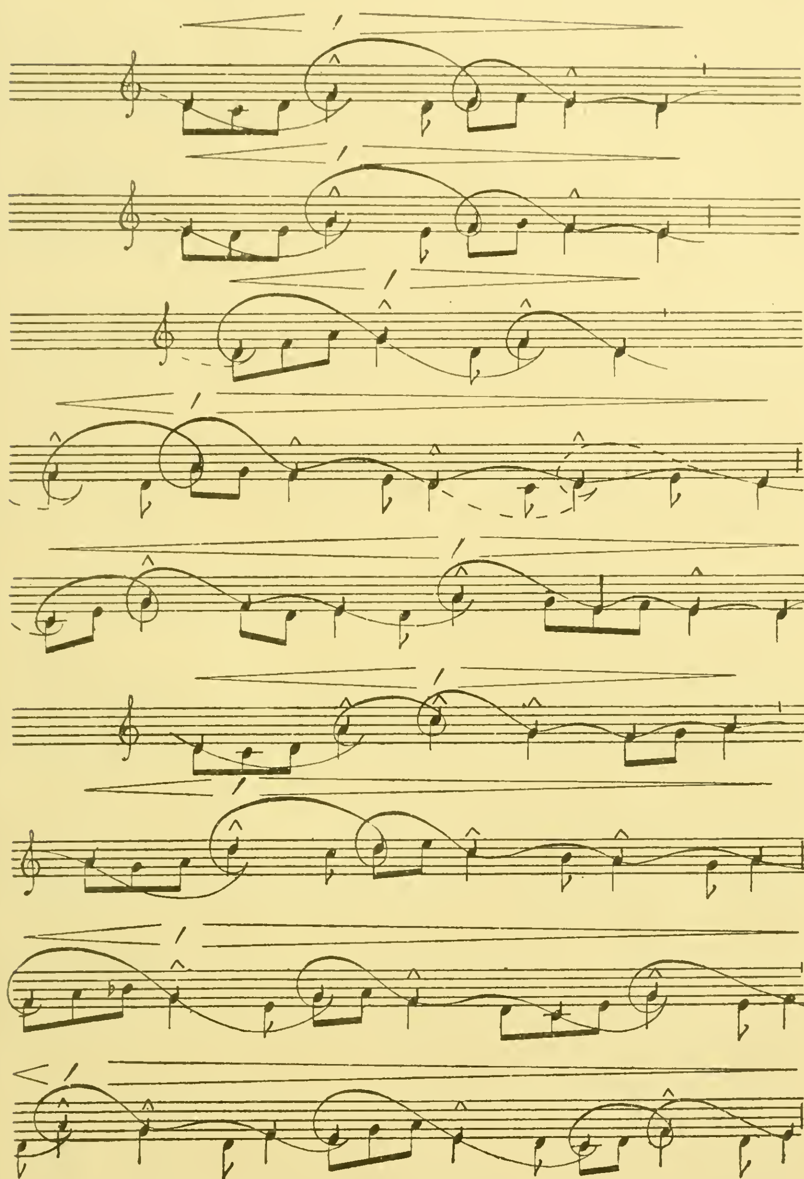
I. Mode.
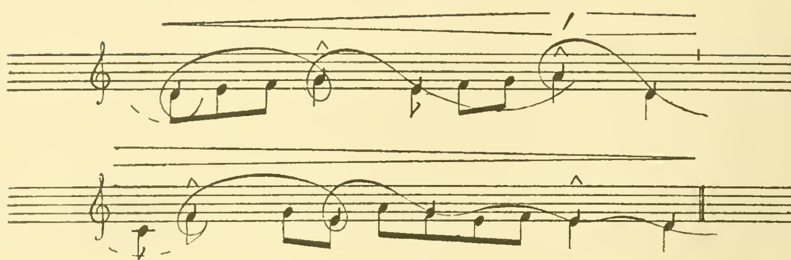
a a a a

a a a a a

a a a a

*Même exercice, transcription musicale.*
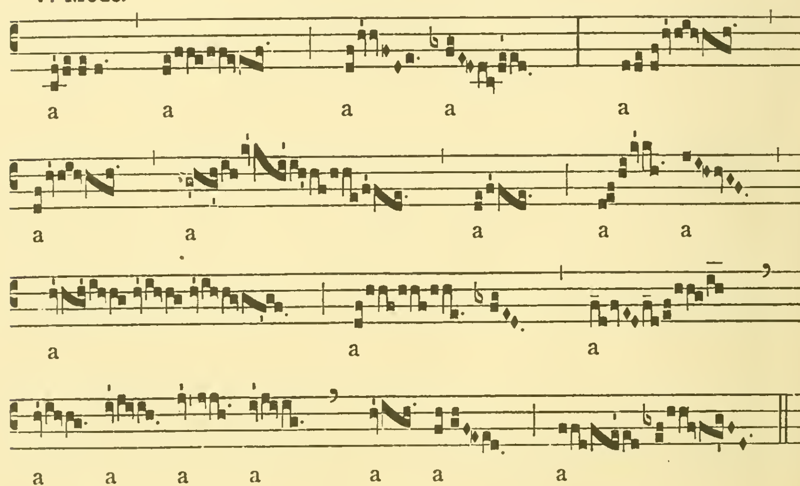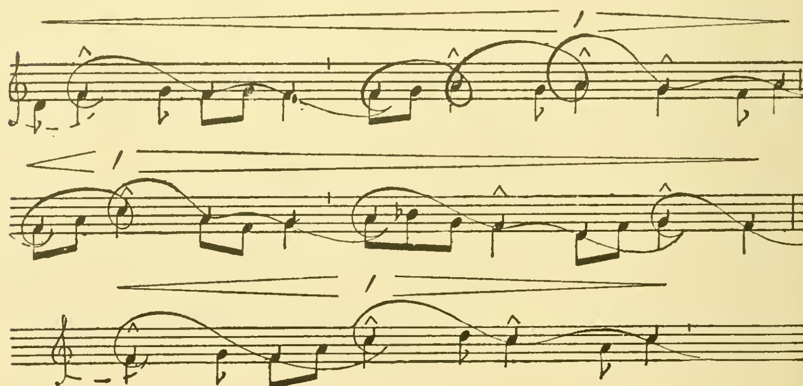




EXERCICE XXXII.
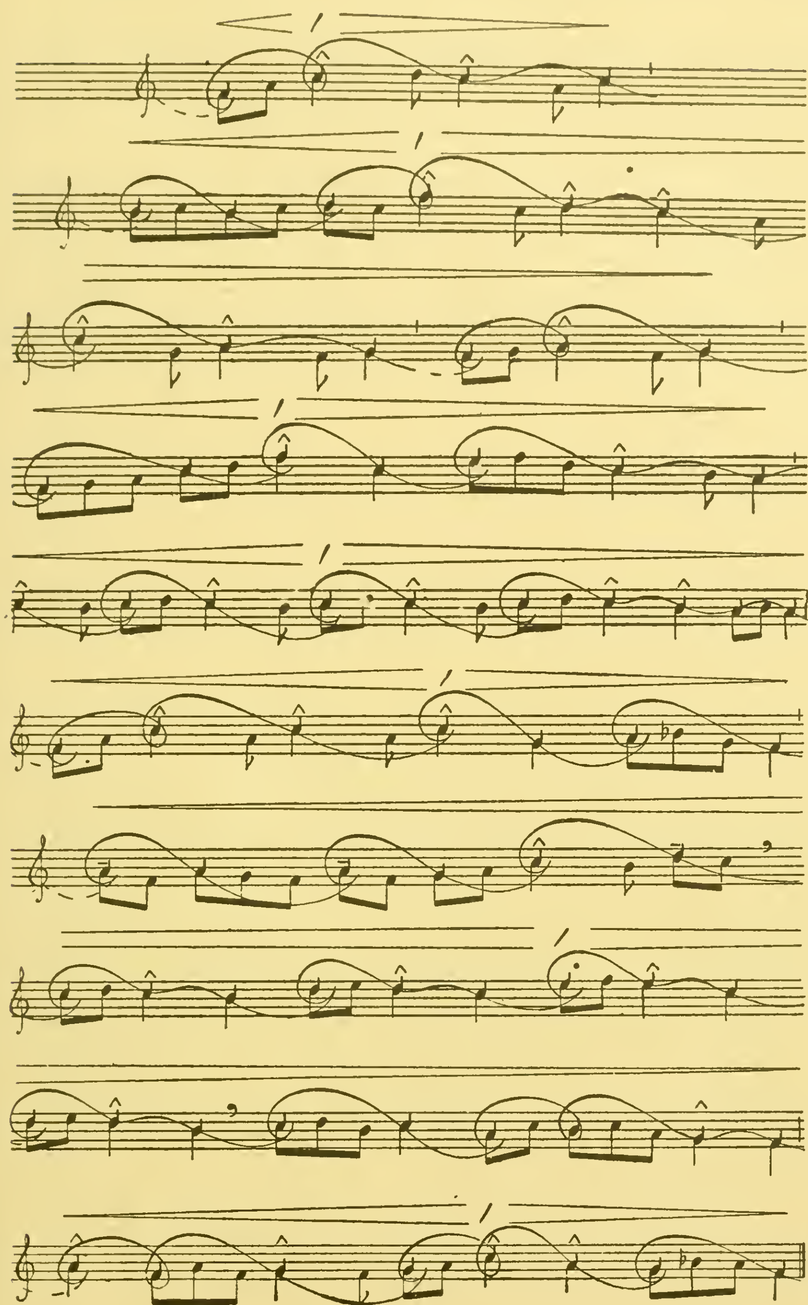
## Sur le pressus. 2.

V. Mode.




*Même exercice, transcription musicale.*





# CHAPITRE IX.

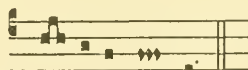
## ÉTUDE ET EXÉCUTION DU STROPHICUS.

437. — L'*apostropha seule* ne se trouve guère, dans nos livres, qu'à l'état d'*apostropha-pressus* (II. ch. VIII), ou d'*apostropha-oriscus.* De cette dernière il sera traité au chapitre X. Il est question ici des *strophicus* proprement dits : *distropha* ou *tristropha.*

### ARTICLE 1. — DISTROPHA ET TRISTROPHA SEULES.

438. — *Place sur la portée.* — Les *strophicus* se placent le plus souvent sur les notes *do* ou *fa*, c'est-à-dire au-dessus du demi-ton, et, par exception, sur les autres cordes, *ré*, *sol*, *la*, *si* ♭ .

439. — *Répercussion des apostrophas.* — Aurélien de Réomé, au IX^e^ siècle, est très précis. Parlant de la *tristropha* qui se trouve à la fin des versets des introïts du premier mode,

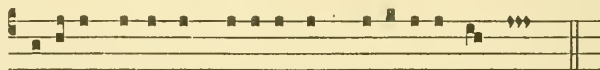


Glória... Spi-rí- tu- i Sancto

*Fig. 327*

il dit clairement que ce groupe doit être chanté par une *percussion* trois fois répétée de la voix « *terna gratulabitur vocis percussione.* » GERBERT. *Script.* I, p. 56^a^.

Même recommandation, mais plus claire encore, pour le verset des introïts du troisième mode : Versus introituum : *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.* Sagax cantor sagaciter intende ut,... duobus in locis scilicet in *decima sexta syllaba*,.



Gló-ri-a Patri et Fí-li- o et Spi-rí-tu-i Sancto :
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

*Fig. 328*

« et post in *quarta decima*



*Fig. 329*

trinum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum. » GERBERT. *Script.* I, p. 57. Le chanteur habile est invité par ce texte à faire sur les syllabes *cto* et *per*, surmontées chacune d'une *tristropha*, la triple *percussion* recommandée plus haut ; mais cette fois la dite *percussio* est décrite avec précision : elle consiste en trois coups de voix se succédant, rapides, légers, brefs, à l'instar d'une main qui frappe.

Nouvelle recommandation pour le verset des introïts du septième mode.

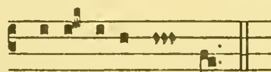


*Fig. 330*

« Quintadecima (syllaba) terna percussione finietur, scilicet *san.* » GERBERT. *Script.* I, p. 58 b.

440. — L'existence de notes ainsi *répétées* dans les mélopées grégoriennes est un fait incontestable : on les appelait *notae repercussae*, et cette expression s'appliquait à la *distropha* et à la *tristropha* à l'unisson. (1)

(1) Guy d'Arezzo, à propos de la formation des neumes par arsis et thésis mélodiques dit :

« ...Motus vocum... fit arsi et thesi, id est, elevatione et depositione : quorum gemino motu, id est arsis et thesis, omnis neuma formatur, praeter *repercussas* aut *simplices.* » GERBERT. *Script.* II, p. 17 b

Jean Cotton, citant et commentant ce texte de Guy, nous dit : (GERBERT. *Script.* II, p. 263 b.) « Simplicem autem neumam dicimus virgulam vel punctum ; repercussam vero, quam Berno *distropham* vel *tristropham* vocat. »

Autre texte de Guy : (GERBERT. *Script.* II, p. 15 a b.) « Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum *ejusdem soni repercussione*, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen *etc...* »

Voici le commentaire d'Aribon (GERBERT. *Script.* II, p. 226 b, 227 a) sur ce texte : « Neumae unius soni fiunt repercussione, cum simplices sunt, id est vel una *virgula* (/) vel una jacens (-) vel cum duplices (,,) aut triplices (,,,) in *ejusdem soni repercussione*, tum duorum aut plurium connexione fiant. Duorum aut plurium sonorum connexione fiunt omnes neumae, exceptis praescriptis. »

441. — Cette répercussion double ou triple devait être légère, rapide, et partant d'une exécution malaisée. Aussi la conservation de cet artifice vocal semble-t-elle assez difficile à notre époque, du moins pour un chœur nombreux, sans véritable éducation musicale. (1)

Impossible cependant de supprimer ces notes, qui remplissent deux ou trois temps, pour les réduire à une seule note, à un seul temps simple. Agir ainsi serait troubler ou même détruire l'harmonie et les proportions des diverses parties de la construction musicale.

Que faire ?

Trouver un moyen à la portée de tous les chantres, simple, facile, qui se rapproche le plus possible de l'exécution traditionnelle ; on s'est arrêté à celui-ci :

*a*) Conserver aux *strophicus* la *valeur temporelle* que la notation représente, deux temps à la *distropha*, trois à la *tristropha*, et

*b*) Relier les deux ou trois *apostrophas* en un son unique accompagné d'un léger *vibrato* qui le distingue de la simple prolongation de la *mora vocis*, ou de la tenue plus compacte et plus ferme du *pressus*.

442. — L'exécution répercutée des *strophicus*, difficile pour les chœurs ordinaires de paroisses, n'est impossible ni aux chœurs bien formés, ni aux solistes. Y revenir, là où les moyens le permettent, serait excellent. Les *notes répétées*, si fréquentes dans l'ancienne musique jusqu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ne sont plus, il est vrai, dans les habitudes modernes ; mais l'oreille se ferait rapidement à cet effet vocal qui n'a rien que de très agréable, s'il est exécuté avec grâce et souplesse, comme on l'indique plus bas.

Les faits suivants viennent à l'appui de l'exécution proposée.

443. — *Inflexions de certaines notes dans les strophicus.* — Il paraît avéré qu'autrefois la rigueur de l'unisson dans les *strophicus* était tempérée par des ondulations de la voix. Certaines notes étaient l'objet d'un fléchissement : au lieu de répéter le *do* ou le *fa*, elles tendaient à sonner le *si* ou le *mi*, un demi-ton plus bas.
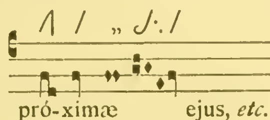
(1) COUSSEMAKER. *Script.* II, p. 305, 308, 309, 311.

Les manuscrits sans lignes et sur lignes nous fournissent des preuves manifestes de ce fait, toujours au moyen d'équivalences de notation.

Deux exemples seulement :

S. Gall 339

Off. *Offerentur regi*



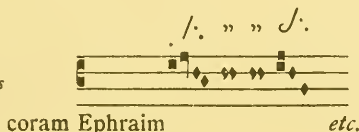

Einsied. 121
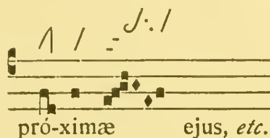



*Fig. 331*

S. Gall 339

℟. G. *Hodie scietis*




S. Gall 359

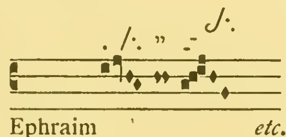



*Fig. 332*

444. — L'explication de ce fait est assez naturelle, si l'on veut bien se reporter à l'époque où la notation était encore écrite *in campo aperto*. Alors l'élève apprenait son chant *ex auditu ;* il n'avait qu'à répéter exactement ce que le maître chantait.

Pour le notateur, la chose se compliquait ; il devait à l'audition, écrire et fixer sur le parchemin ce qui avait été entendu. S'il s'agissait de quintes, de quartes, de secondes, tout était facile. Mais ce travail devenait plus délicat, lorsque la voix faisait entendre quelques-uns de ces intervalles indécis, subtils, qu'il faut plutôt attribuer à des vibrations ou à de simples ondulations vocales qu'à des intervalles diatoniques précis.

Comment noter ces inflexions? Le maître lui-même, interrogé, serait embarrassé pour indiquer la notation de telles nuances. De là, pour les notateurs, des hésitations, des essais, qui se trahissaient dans les manuscrits par les variantes légères signalées

dans les exemples précédents, variantes qui, pour nous modernes, sont des indications précieuses de l'aisance, de la flexibilité de la voix dans les *strophicus*.

Le *vibrato ondulé* conseillé plus haut (II. 441) tend à imiter un peu ces fléchissements de la voix et à se rapprocher ainsi de la pratique traditionnelle.

445. — *Durée des strophicus.* — On doit bien prendre garde de ne pas prolonger au delà de deux ou trois temps les *distrophas* ou les *tristrophas* : mieux vaudrait les abréger : ce sont des notes légères qui demandent une grande agilité de la voix.

446. — *Place de l'ictus rythmique.* — On doit appliquer aux *distrophas* et aux *tristrophas* la règle générale de tous les groupes : l'*ictus* rythmique se place sur la première note (II. 263).

Cette règle comporte des exceptions qui s'appliquent également aux *strophicus*.

La *tristropha* peut, dans certains cas, recevoir un second ictus rythmique sur la troisième *apostropha* (II. 480).

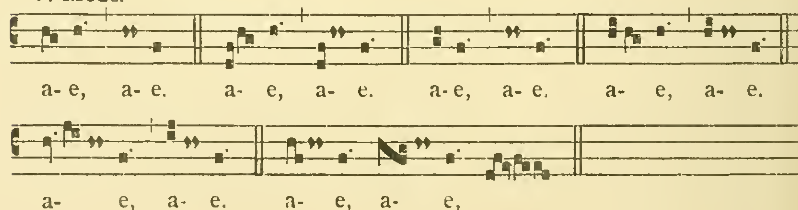
447. — *Intensité.* — Elle dépend encore, comme pour les groupes ordinaires, de la place, du rôle des *strophicus* dans la phrase musicale, et aussi de la valeur intensive de la syllabe qui les supporte.

## Exercice XXXIII.
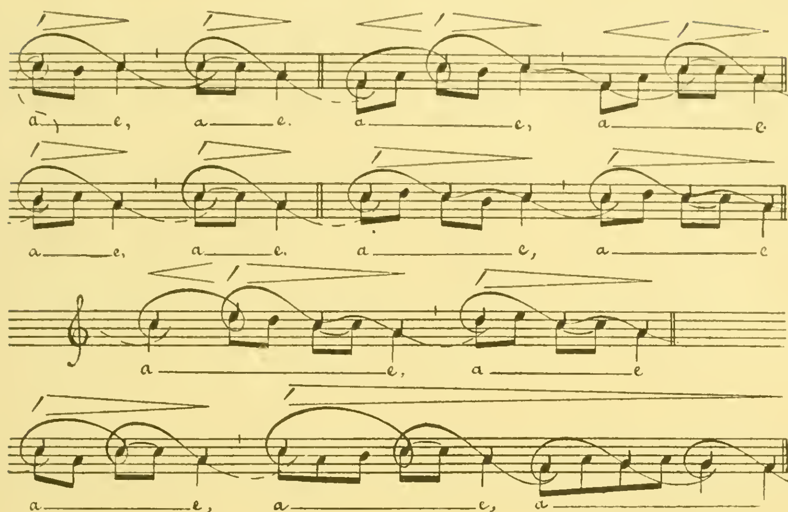
### Distropha seule.

448. — Cet exercice est divisé en petits membres fermés par une double barre, afin que chaque membre puisse être répété par l'élève autant de fois qu'il sera nécessaire. La première incise des quatre premiers membres est disposée de manière à préparer et à rendre plus facile l'émission de la *distropha* qui se trouve dans la seconde incise.

V. Mode.



*Même exercice, transcription musicale.*




### ARTICLE 2.

### RÉPERCUSSION DES DISTROPHAS ET DES TRISTROPHAS.

449. — Si la répercussion vive, alerte, de chaque *apostropha* dans les *strophicus* est difficile pour un chœur ordinaire, il n'en est plus de même s'il s'agit simplement de distinguer les groupes de *strophicus* qui se suivent, par une répercussion sur la première *apostropha* de chaque groupe : cette répercussion ne se présente plus que de deux en deux, ou de trois en trois temps simples. Il n'est plus besoin, pour produire cet effet, d'une grande agilité de la voix, ni d'une grande science de la vocalise.



*Fig. 333*

La reprise très légère, sur la note ictique, de chaque *distropha* ou *tristropha* doit être le résultat d'une modification intensive, d'un renflement doux, élastique, dans l'unique poussée d'air qui doit réunir et soutenir toute la série des *strophicus.* Cette poussée doit être conduite avec une très grande douceur, surtout sur la

note ictique où elle doit augmenter de volume, mais sans dureté, sans violence, sans la moindre secousse.

450. — Cette répercussion gracieuse du même son a quelque analogie avec les passages mélodiques où la répétition d'une même voyelle se fait à l'unisson :

Tr. *Audi filia*

tu- um...

Intr. *Exspecta*

cor tu- um...

℟. G. *Diffusa est*

in lá- bi- is...

*Fig. 334*

avec cette différence toutefois que, dans l'exécution des *strophicus*, la répercussion sera plus délicate, plus fine encore que dans ces exemples.

451. — Il faut éviter surtout d'alourdir les groupes soit par un appui pesant, soit par un allongement sur la note ictique ou sur l'ensemble des *strophicus*. Afin d'en apprécier la juste durée on peut employer le procédé suivant :

Chanter d'abord : a- a- a *Fig. 335* au lieu de a- a- a *Fig. 336*

Chanter d'abord : a- a- a *Fig. 337* au lieu de a- a- a *Fig. 338*

puis, peu à peu, diminuer l'intervalle de seconde, supprimer le *si* et arriver ainsi à l'unisson.

## EXERCICE XXXIV.

### Répercussion de distropha et de tristropha.

V. Mode.

a- e, a- e, a- a- e. a- e, a- a- e.

a- a- a- e, a- a- a- e, a- a.

*Même exercice, transcription musicale.*

a — e, a — e, a — a — e

a — e a — a — e

a — a — a — e, a — a — a — e

a — a —

### ARTICLE 3. — MÉLANGES DE STROPHICUS ET DE VIRGAS.

452. — On peut distinguer deux cas :

1° *Virga* devant *strophicus* :



*Fig. 339*

2° *Virga* entre deux *strophicus* :

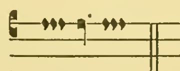


*Fig. 340*

## § I. — Virga devant un strophicus.

453. — Une *virga* seule devant un *strophicus* vaut *environ* deux temps simples, ainsi que l'indique le point qui la suit. On dit *environ*, parce que la valeur de ces deux temps doit être plutôt réduite qu'amplifiée.

Une répercussion s'impose sur la première note du *strophicus* qui suit.

Cette prolongation de la *virga* est indiquée d'abord par les manuscrits rythmiques.

Dans les codices sangalliens la *virga* ainsi placée est toujours surmontée de l'épisème romanien, et souvent du *t* (*tenete*) dans Laon 239.

Laon 239


S. Gall

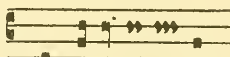
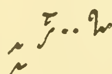
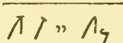

℟. G



*Fig. 341*

Laon 239


S. Gall


℟. G. Ve mode
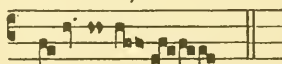
Cadence finale


*Fig. 342*

Laon 239


S. Gall

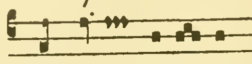

Intr. *Omnia quæ...*



*Fig. 343*

454. — La séparation graphique et pratique de la *virga* se déduit aussi, dans certains cas, de l'adaption des différents textes

à ces mélodies. L'intonation du ℟. G. *Juravit*, donné plus haut, en est un exemple très frappant.

Laon 239

S. Gall

℟. G. Ju- rá- vit
℟. G. Exal- tá- bo te
℟. G. Bene- dí- ci- te

*Fig. 344*

La première note de la *tristropha* est nettement détachée dans les deux derniers exemples, puisqu'elle porte syllabe ; on peut donc, dans le premier cas, *Juravit*, la chanter avec reprise.

455. — Certaines classes de manuscrits, aquitains, bénéventins, espagnols, messins, au lieu de *fa* pour la première note, écrivent *mi*.

Ju- rávit
Bene- dícite

*Fig. 345*

Les manuscrits de l'École sangallienne donnent tantôt une *virga*, tantôt un *punctum planum*, ce qui prouve l'incertitude de l'intonation.

Laon, qui écrit toujours un *punctum* long, a un *t* (*tenete*) sur ce *punctum* au Grad. *Eripe me*.

### § 2. — Virga entre strophicus.

456. — Quelques exemples vont suffire :

a) Off. *Anima nostra*

... láque- [*e e*] us... liberá- ti [*i i i*] sumus

Intr. b)

Tibi di-xit

Off. c)

Reges Tharsis

d) Off. *Mihi autem*

... nimis

*Fig. 346*

Là aussi, la répercussion est nécessaire, tant sur la *virga* longue que sur la *tristropha* qui suit.

457. — *Intensité.* — En règle générale, la *virga* longue, ainsi encadrée, a plus de force que les *strophicus*, le mouvement intensif peut donc être indiqué ainsi :

a- e

a- e

*Fig. 347*
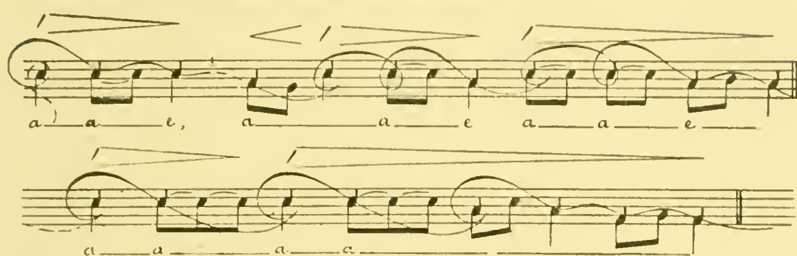
## EXERCICE XXXV.

### Mélanges de strophicus et de virgas.

V. Mode.

a- a- e, a- a- e, a- a- e. a- a- a- a- a.

*Même exercice, transcription musicale.*




## ARTICLE 4.

### STROPHICUS PRÉCÉDÉS OU SUIVIS DE GROUPES A L'UNISSON.

458. — Les exemples suivants feront bien comprendre les cas dont il s'agit :

A. Exemples de *strophicus précédés* de groupes à l'unisson.
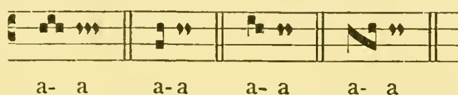



*Fig. 348*

B. Exemples de *strophicus suivis* de groupes à l'unisson.

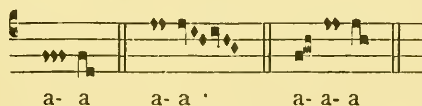



*Fig. 349*

C. Exemples de *strophicus* à la fois *précédés* et *suivis* de groupes à l'unisson.
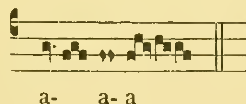



*Fig. 350*

Ce dernier exemple n'est que la réunion des deux précédents.

Il faut fixer l'exécution pratique de ces différents cas.

459. — Quelques-uns, sous prétexte de facilité, demandent que ces trois ou quatre notes à l'unisson soient réunies dans un seul son prolongé. Il est impossible d'adhérer à ce sentiment.

Une longue expérience pratique nous convainc, chaque jour davantage, que

Pour obtenir l'ensemble des voix,

Pour éviter une confusion rythmique toujours pénible à entendre,

Pour rentrer en possession d'un effet esthétique vraiment grégorien, il est nécessaire de distinguer, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici, le *strophicus* et les groupes, au moyen de douces et délicates ondulations ou reprises du son.

Rien, en effet, n'est plus antirythmique, plus antigrégorien et, disons-le, *plus difficile en pratique*, que ces longues traînées de notes à l'unisson qui, semblables à des digues, arrêtent et brisent le cours ondulé du fleuve rythmique. Elles sont, du reste, à première vue, contraires à l'aspect de la notation neumatique.

Deux exemples :

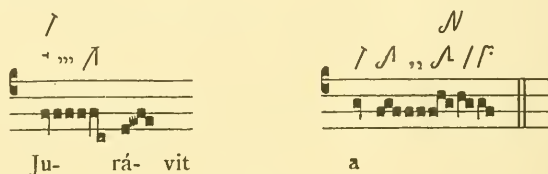



*Fig. 351*

La seule comparaison graphique des neumes-accents et de la notation carrée suffit à prouver combien les premiers sont supérieurs, *en clarté rythmique*, à la notation sur lignes. D'un côté, parfaite distinction graphique de chaque groupe, de sa nature, de son rôle ; de l'autre, confusion, resserrement des groupes et de leurs éléments.

La notation adéquate serait celle-ci :




*Fig. 352* *Fig. 353*

460. — On peut sans crainte poser ce principe, que les mélodies grégoriennes n'admettaient jamais une prolongation de plus de deux ou trois temps simples sur la même corde. Dès qu'une succession de quatre, cinq ou six notes à l'unisson se présentait, on avait affaire à quelque répercussion : les anciens n'auraient rien compris à l'amoncellement de tant de notes en un son unique sans subdivision rythmique.

Si donc la répercussion de chaque note était autrefois en usage dans la *distropha* et la *tristropha;*

Si, aujourd'hui encore, on s'entend pour faire cette répercussion au moins sur la première note de chaque *strophicus*, nous pouvons en conclure que la répercussion, si appréciée des maîtres grégoriens, se faisait dans les rencontres de groupes et de *strophicus.*

Mais il faut voir de plus près cette question pratique, à la lumière des notations rythmiques.

### § I. — Strophicus précédés de groupes se terminant à l'unisson du strophicus.

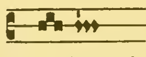


*Fig. 354*

461. — En ce qui concerne le *strophicus*, une répercussion est exigée sur la première *apostropha*, et, sur cette note, se place l'ictus rythmique (II. 446) ; c'est la règle générale avec les exceptions qu'elle comporte.

462. — Quant au groupe qui précède, l'examen des manuscrits nous apprend qu'il peut être, selon les cas, traité

Soit en *groupe-temps*, c'est-à-dire sans ictus rythmique sur sa dernière note,




*Fig. 355*



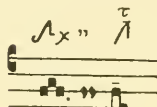

*Fig. 356*

Soit en *groupe-rythme*, avec ictus rythmique long sur la dernière note,

Laon 239



S. Gall



℟. G. *Anima* no- stra
℟. G. *Fuit* ho- mo

*Fig. 357*
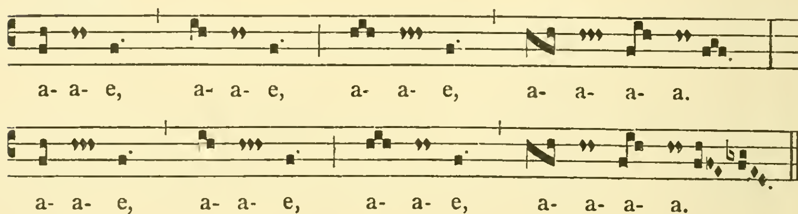
L'*x* et l'épisème placés dans Saint-Gall après le *torculus*, et le *t* (*tenete*) adjoint à la dernière note du même groupe dans Laon, indiquent la *mora vocis*.

Le choix entre ces deux exécutions sera fixé, dans nos éditions rythmées, par la présence ou l'absence du point après la note.
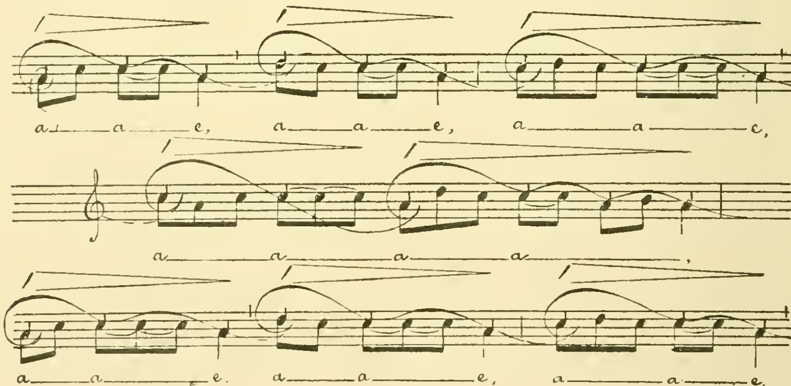
## Exercice XXXVI.

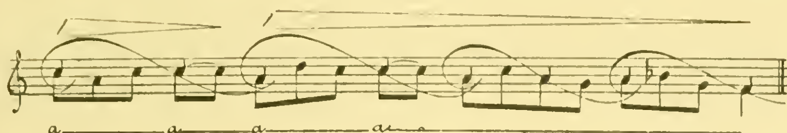
### Strophicus précédés de groupes à l'unisson.

**V. Mode.**




*Même exercice, transcription musicale.*






### § 2. — Strophicus suivis de groupes à l'unisson.

463. — *Règle.* — La première note d'un groupe à l'unisson, après un *strophicus*, est toujours l'objet d'une *répercussion.*

464. — Cette règle ressort clairement des équivalences de notation qui abondent dans les manuscrits. Le même copiste, pour la même mélodie, dans le même manuscrit, emploie indifféremment telle ou telle forme graphique, qui, en s'expliquant l'une par l'autre, sont pour nous une source précieuse de renseignements authentiques. La comparaison entre les documents d'une même École, et ceux des différentes familles présente les mêmes variétés et, par suite, les mêmes instructions.

Un seul exemple tiré des *Traits* du VIII^e mode.

1 2 3 4

A S. Gall 339 — Tr. *Vinea*

di- lé-cto

B S. Gall 339 — Tr. *Attende*

et lo-quar

*Fig. 358*

Ligne A. — Le manuscrit de Saint-Gall 339 écrit ordinairement cette mélodie au moyen d'*une distropha* (groupe 3) et d'un *torculus* (groupe 4).

Ligne B. — Mais, au Trait *Attende*, il note le même passage avec une *tristropha* (groupe 3) et une *clivis* (groupe 4).

Pour les notateurs anciens, la répercussion des trois *apostrophas* était obligatoire ; les ictus rythmiques tombaient alors sur la

première et la troisième. Or, pour conserver la même notation et le même rythme avec la notation A, la répercussion de la première note du *torculus* est nécessaire, c'est elle qui supportera l'ictus rythmique.

465. — Si l'on cherche pourquoi les copistes sangalliens, dans ce passage, s'arrêtaient de préférence à la notation A, on peut répondre qu'ils voulaient identifier le plus exactement possible, jusque dans l'écriture, deux mélodies qui, après avoir commencé différemment, finissaient par se bifurquer et se confondre entièrement.

La voici en regard :

C Tr. *Ad te levavi* — 1 2 3 4 — no- strum

A Tr. *Vinea* — 1 2 3 4 — di- lé- cto

*Fig. 359*

Au groupe 3, la fusion est préparée par la ressemblance presque complète entre la clivis *do-si* et la *distropha* vibrée *do-do* (= do-si); elle est parfaite, comme mélodie, rythme et graphique à partir du *torculus* (groupe 4).

L'identité de ces mélismes confirme encore la répercussion du *torculus* ligne A.

466. — Le copiste de Laon ne se laisse pas toucher par ces considérations graphiques. La mélodie C y est écrite, comme de juste, par un *torculus* (groupe 4); mais la mélodie A y est notée toujours par trois *punctums* = *strophicus* et une *clivis*, comme dans le Saint-Gall 339, ligne B ci-dessus.

Quant aux autres manuscrits, les équivalences de ce genre s'y présentent si souvent qu'il est inutile d'en parler ici.

467. — Dans l'observation de la règle formulée plus haut (463), on doit distinguer deux cas :

1° Ou bien la note ainsi répercutée supporte un ictus *rythmique*, et c'est alors l'application pure et simple de la règle générale qui

adjuge un ictus de cette nature à toutes les premières notes de groupes (II. 263, II. 446). Exemple :




*Fig. 360*

2° Ou bien cette note répercutée n'a qu'un ictus *individuel*, l'ictus rythmique étant reporté à la deuxième note du groupe ; c'est l'exception à la règle générale qui vient d'être rappelée (II. 264). Exemple :
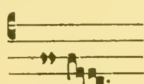






*Fig. 361*

Il faut examiner pratiquement ces deux cas.

468. — *Premier cas.* — Note répercutée *avec ictus rythmique* après strophicus. — Les manuscrits rythmiques nous enseignent qu'il y a dans ces répercussions, des nuances délicates, qui parcourent une gamme de longueur et d'intensité, décroissant graduellement depuis l'appui long, double même, analogue à celui du *pressus*, jusqu'au touchement simple et subtil de la plus légère des notes.

Voici une suite de quatre exemples rangés par ordre de dégradation des durées. C'est vraiment ici que les règles sont impuissantes à décrire des effets que l'art et le goût sont seuls capables d'inspirer aux chanteurs et qui, d'ailleurs, n'obtiennent leur pleine et réelle beauté que dans le cadre de la phrase musicale. Il est bon néanmoins de ne pas les passer sous silence :

469. — *a*) *Strophicus* suivi d'une note répercutée et *doublée*.

*Clivis* longue à la fin d'une phrase :

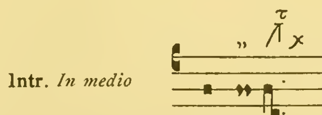



*Fig. 362*

Laon 239

S. Gall

R7. G. *Sciant*

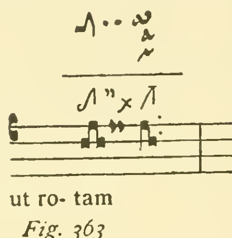



*Fig. 363*

*Clivis* longue devant un *quilisma :*

Laon 239

S. Gall

All. *Inveni*

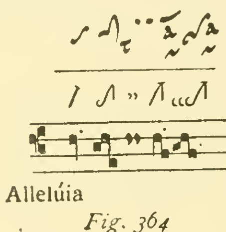



*Fig. 364*

Exemple analogue avec *bivirga :*

Laon 239

S. Gall

R7. G. *Benedictus*

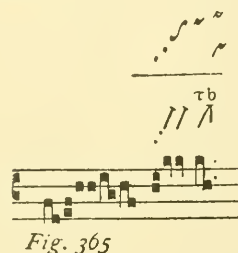


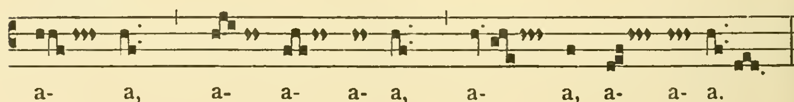
*Fig. 365*

Nous assimilons ici la *bivirga* et la *distropha*, parce que la notation carrée moderne ne les distingue plus. Peut-être ne devrait-on pas confondre ces deux cas ; ce point reste obscur et indécis. Mais comme il faut, en pratique, prendre un parti, il est plus simple de se conformer provisoirement à ce qu'indique la notation.

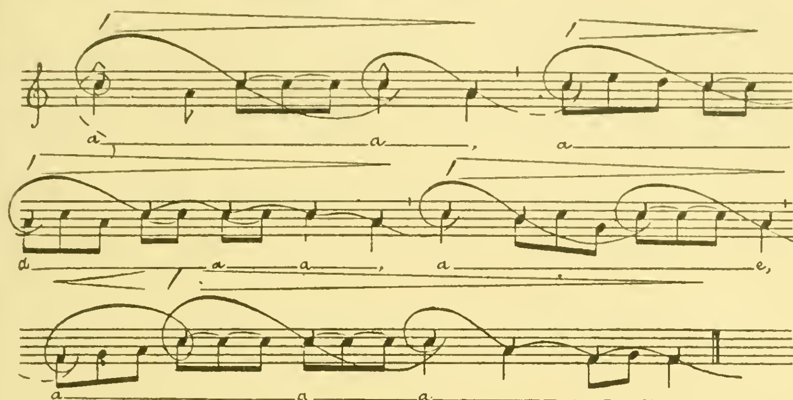
## Exercice XXXVII.

### Strophicus suivis d'une note répercutée double.

**V. Mode.**



*Même exercice, transcription musicale.*



470. — *b*) *Strophicus* suivi d'une note légèrement élargie par l'épisème.

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Tu es Deus*

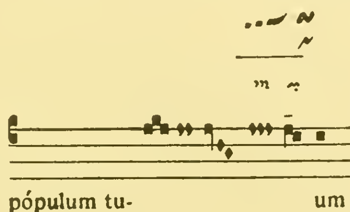



*Fig. 366*

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Justus*

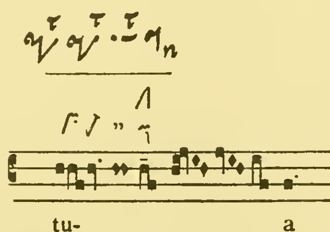



*Fig. 367*

Laon 239

S. Gall

Off. *Laetamini*

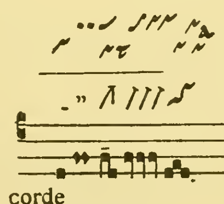



*Fig. 368*

471. — On remarquera que Laon, dans ce dernier exemple, traduit par une troisième *apostropha* longue (-) la première note (*virga* avec épisème) de la *clivis* sangallienne /\. Cette équivalence, qui se rencontre même dans les manuscrits de Saint-Gall, montre bien que la répercussion se faisait sur la première note des groupes qui suivent les *strophicus* :

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*

in ...æ- ...tér- num

*Fig. 369*

## Exercice XXXVIII.

### Strophicus suivis d'une note élargie par l'épisème.

**II. Mode.**

a- a- e, a- a- a- e, a- a- a, a- a, a- a,
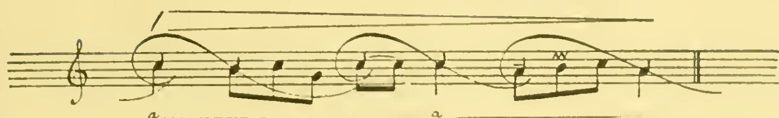
a- a.

*Même exercice, transcription musicale.*

a — a — e, a —

a — e —, a — a — a —

a — a —, a — a —




472. — *c*) *Strophicus* suivis d'une note doucement marquée d'un simple épisème rythmique.

Laon 239

S. Gall

Trait. VIII[e] mode

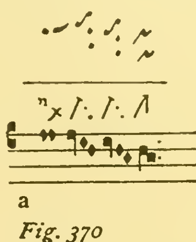



*Fig. 370*

Laon 239

S. Gall

Off. *In virtute*
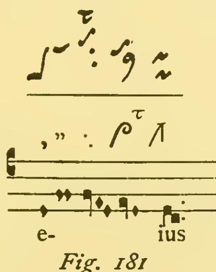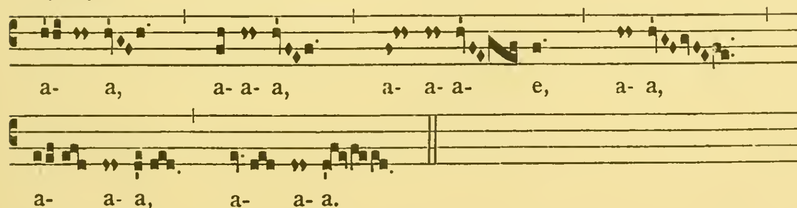



*Fig. 181*
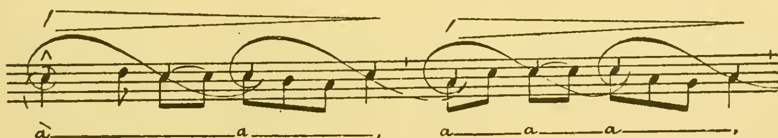
## Exercice XXXIX.
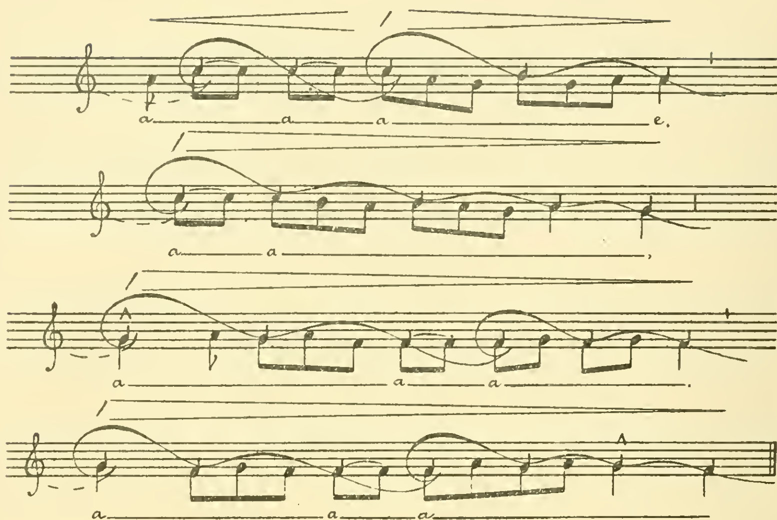
### Strophicus suivis d'une note doucement marquée d'un simple appui rythmique.

**V. Mode.**

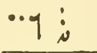



*Même exercice, transcription musicale.*

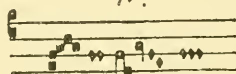





473. — *d*) *Strophicus* suivis d'un groupe dont la première note est effleurée, caressée d'un touchement rythmique extrêmement délicat. Les manuscrits sangalliens l'expriment souvent par un *c* (*celeriter*), et les messins, par un groupe ordinaire, accompagné parfois d'un *n* (*naturaliter*). Le groupe entier doit ensuite être légèrement coulé.

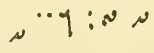
Laon 239 

S. Gall

Off. *Justus ut palma* 

Ju- stus

*Fig. 372*

Laon 239 

S. Gall

Off. *Inveni* 

me- a

*Fig. 373*

Laon 239

S. Gall

℟. G. *Diffusa est*
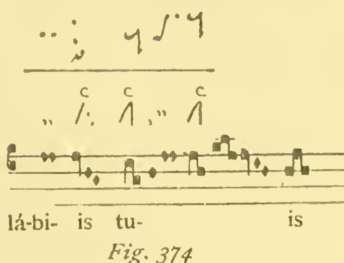



*Fig. 374*

Laon 239

S. Gall

Com. *Simile est*

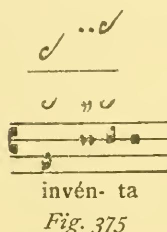



*Fig. 375*

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*
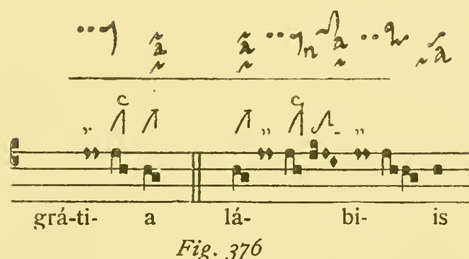



*Fig. 376*

Laon 239

S. Gall

All. *Adducentur*

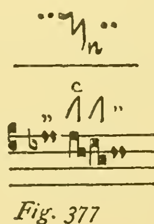


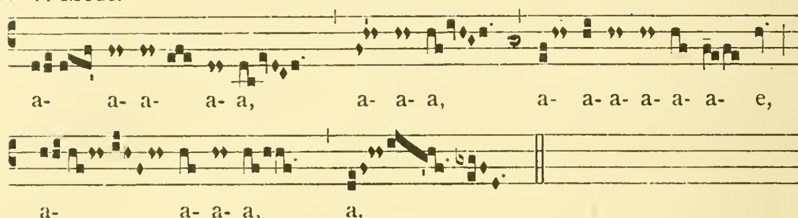
*Fig. 377*

Afin de ne pas nous écarter de notre sujet, nous ne faisons pas ressortir la concordance parfaite qui existe, dans tous ces exemples, entre les manuscrits de Saint-Gall et de Metz ; le lecteur le remarquera lui-même et restera convaincu de l'uniformité manifeste des traditions mélodiques et rythmiques de ces deux grandes Écoles grégoriennes.
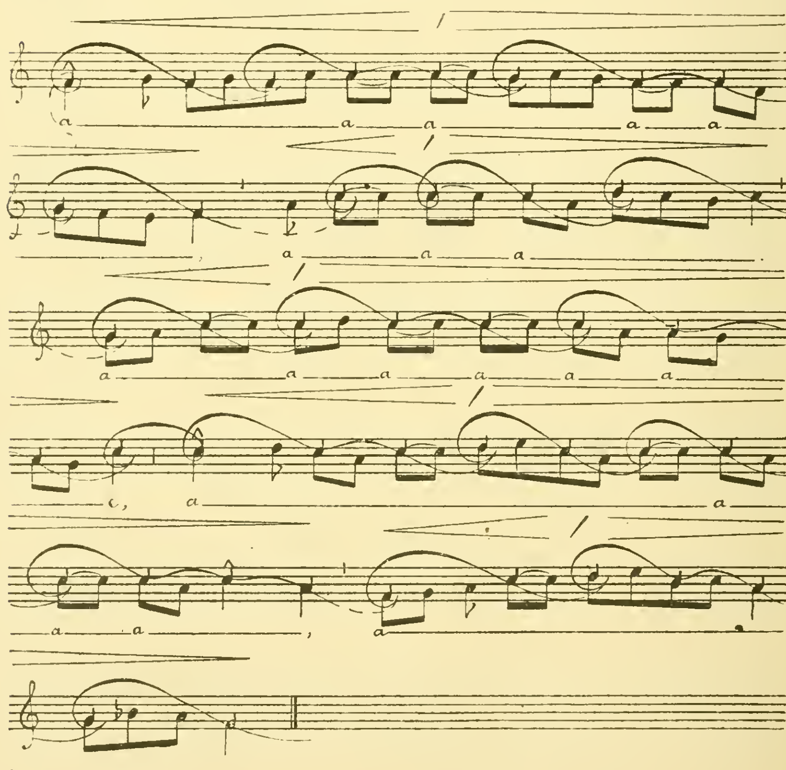
## EXERCICE XL.

### Strophicus suivis d'une note effleurée d'un touchement rythmique très délicat.

V. Mode.




*Même exercice, transcription musicale.*




474. — Il est impossible d'exposer tout au long les diverses raisons qui nous déterminent à classer telle ou telle mélodie dans

l'une ou l'autre de ces quatre catégories : il suffit de dire — comme on peut le voir d'ailleurs — que ces motifs sont d'abord d'ordre *archéologique*, ensuite d'ordre *mélodique* et *rythmique*, enfin d'ordre *esthétique*. Toutes les données pratiques qui peuvent être suggérées par ces différents points de vue doivent être examinées, pesées pour un bon classement. Une classification rigoureuse de tous les cas ne saurait être exigée : il est clair que les catégories voisines peuvent parfois se compénétrer, c'est au goût à décider. Le maître et l'élève, après avoir pris connaissance, à l'aide d'une bonne notation, des indications pratiques fournies par les anciens codices, doivent faire appel à l'art, afin de les appliquer avec toute la science et toute la grâce convenables.

475. — *Deuxième cas.* — Première note de groupe après *strophicus*, répercutée à l'aide d'un *simple ictus individuel.*

Ce cas se présente toutes les fois que l'*ictus rythmique* est reporté sur la deuxième note du groupe, par suite de la présence à cette place,

*a*) Soit d'un *pressus*,

*b*) Soit d'un *oriscus* (cf. ci-dessous n° 477),

*c*) Soit d'un simple ictus rythmique.

476. — *a*) Cas de *pressus* sur la deuxième note du groupe.

Laon 239

S. Gall

Intr. *Sacerdotes tui*

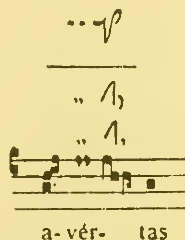



*Fig. 378*

Laon 239

S. Gall

Off. *Diffusa est*

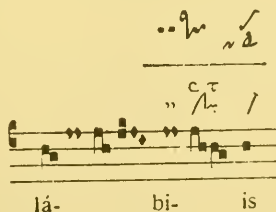
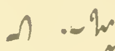
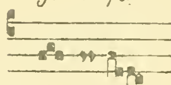



*Fig. 379*

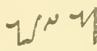
Laon 239 

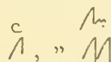
S. Gall 

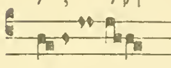
Intr. *Quasi modo* 

alle-lú- ia

*Fig. 380*

Laon 239 

S. Gall 

℟. G. *Sacerdotes ejus* 
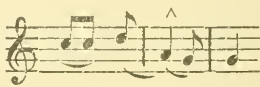
sa- lutári

*Fig. 381*

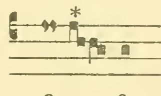
Dans tous ces exemples, la première note de la *clivis* qui suit le *strophicus* ne compte dans le rythme que pour une note simple, distincte, sans ictus *rythmique*. La nature de la répercussion exige un ictus *individuel*, rien de plus; cet ictus est placé au troisième temps simple d'un temps composé ternaire, comme on le voit dans la transcription musicale :



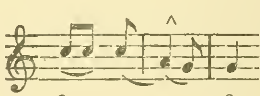
a e



a e



a e



a e

*Fig. 382*

477. — *b*) Cas de l'*oriscus*. — Nous anticipons un peu ; cf. le chapitre suivant :

Laon 239 

S. Gall 

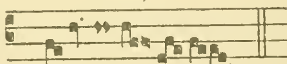
℟. G. *Ecce sacerdos* 

*Fig. 383*

478. — *c*) Cas de l'ictus rythmique simple sur la deuxième note du groupe.

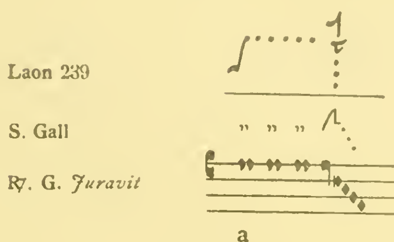



*Fig. 384*

Les six *apostrophas* de la figure précédente sont aussi divisées en deux *tristrophas* ♦♦♦ ♦♦♦, ou même en une seule série ininterrompue ; ce qui prouve bien que toutes étaient *repercussae.*
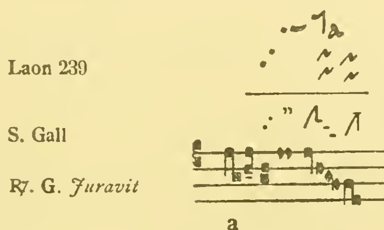



*Fig. 385*




*Fig. 386*

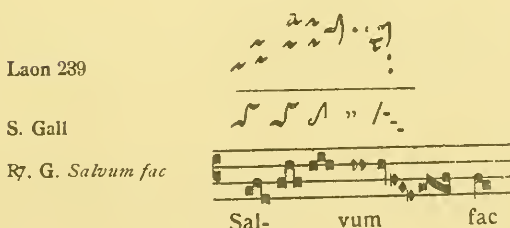



*Fig. 387*

On doit remarquer que le codex de Laon exprime presque toujours l'épisème ictique sangallien par le *t* ou l'*a*.

## Exercice XLI.

### Strophicus suivis d'une note répercutée avec un simple ictus individuel.

III. Mode.

a- a, a- a, a- a- a- a, a-

a- a- a, a- a- a, a- a- a- a,

a- a- a- a, a- a- a- a.

*Même exercice, transcription musicale.*
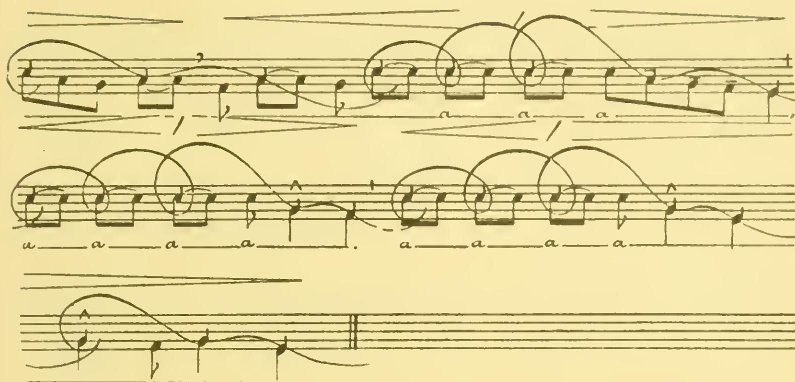
a a

a a a a

a a

a a a

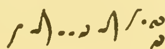
a a a a



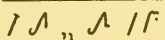
§ 3. — Strophicus précédés et suivis de groupes à l'unisson.

479. — C'est la réunion des deux cas qui viennent d'être exposés : on devra appliquer les règles qui ont été tracées.

Verceil 186



S. Gall



℟. G. *Probasti*

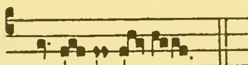
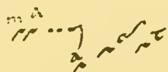


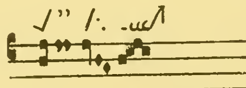
*Fig. 388*

Laon 239



S. Gall

℟. G. *Exaltabo te*



Dó- mine

*Fig. 389*

ARTICLE 5.

STROPHICUS SUIVIS IMMÉDIATEMENT D'UN QUILISMA.

480. — *Strophicus* suivis immédiatement d'un *quilisma* (cf. plus loin chapitre *Quilisma*).

1° *Tristropha.* — Dans ce cas la *répercussion* est obligatoire sur la troisième *apostropha* (II. 446). Exemple.

Verceil 186

S. Gall

Off. *Justus*

palma

*Fig. 390*

481. — 2° *Distropha.* — Deux exécutions sont possibles :

*a*) Ictus sur la première *apostropha :*

Verceil 186

S. Gall

℟. G. *Inveni*

e- um e- um

*Fig. 391*

*b*) Ictus sur la seconde *apostropha :*

e- um e- um

*Fig. 392*

Il y a de bonnes raisons en faveur de l'une et de l'autre de ces deux interprétations.

482. — La première peut se justifier ainsi : pratiquement elle est très simple, et très facile. Les chœurs ordinaires chanteront probablement tous les *strophicus* en liant les *apostrophas* en un son unique, et ils n'auront qu'à appliquer ici la règle générale. Les deux seront alors réduites à un seul son, valant un large temps simple ; ce qui permettra de renfermer les quatre notes (*fa⁀fa, sol, la*) en un seul temps composé ternaire très élargi, c'est ce qu'indique le 3 dans la transcription en musique moderne.

483. — En faveur de la seconde interprétation, on fait valoir que, dans beaucoup de manuscrits, la première note est un *mi* au lieu d'un *fa* : (1)



*Fig. 393*

et que, dès lors, l'indécision tonale de cette note n'autorisait guère à placer sur elle l'appui ferme réclamé par les sons qui précèdent le *quilisma.* La note solide de ce passage serait donc la *deuxième apostropha* qui porterait l'ictus.

Cette interprétation aurait aussi l'avantage de soumettre à une seule règle tous les cas de *distrophas* et de *tristrophas* suivies du *quilisma*, à savoir :

L'ictus rythmique porte toujours sur l'*apostropha* qui précède le *quilisma.*

Entre ces deux manières, le maître choisira celle qu'il trouvera plus conforme à son goût, et plus facile pour son chœur.

## EXERCICE XLII.

### Strophicus suivis d'un quilisma. (2)

**I. Mode.**

a- a, a-a, a, a- a- e, a- a-a- e,
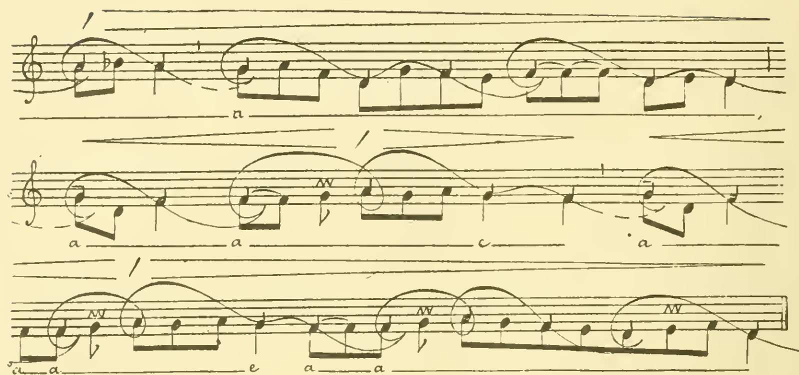
a-a.

*Même exercice, transcription musicale.*

a- a, a- a

(1) Cette sorte de variante a été signalée plus haut (II, 443).

(2) On ne chantera cet exercice qu'après l'étude du chapitre sur le *quilisma.*




## ARTICLE 6.

## LES STROPHICUS AU POINT DE VUE ESTHÉTIQUE. LEUR NOTATION.

484. — A peine avons-nous effleuré ce vaste sujet des *notae repercussae*, si fréquentes dans la mélopée liturgique : elles se glissent de mille manières dans la trame mélodique, lui apportent un élan, une émotion qui se communique à toute la pièce. Ces mélanges harmonieux de groupes ordinaires et de *strophicus* sont parfois si étendus qu'ils remplissent des membres, et même des phrases entières, qui semblent tirer toute leur beauté de l'effet des répercussions réitérées des *strophicus*. Quelques exemples au hasard :

Off. *Deus firmavit*



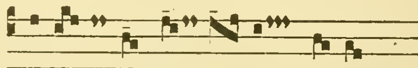
or- bem...

»



qui non ...

»

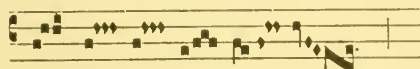


pa-rá- ta se- des tu- a...

Off. *Exaltabo te*




»




»




*Fig. 394*

La répercussion *strophicale*, procédé naïf et simple, était sous ses formes variées, un ornement très goûté des anciens. C'était un moyen général d'expression dont le compositeur se servait pour exprimer les divers sentiments qui peuvent se faire jour dans la prière chantée :

Joie et jubilation, comme dans l'Introït *Puer natus est;* louange, Off. *Benedicite;* adoration, Off. *Deus firmavit;* prière humble, douce, confiante, Intr. *Reminiscere.*

485. — Le *strophicus* joue donc un très grand rôle dans le chant grégorien. Il importe non seulement de le conserver, mais de lui rendre toute sa valeur.

Pour cela, il faut que sa notation soit claire, précise, et que, du premier coup d'œil, il se distingue de tout ce qui l'entoure. Les neumes sans lignes, italiens (nord), allemands, messins, français, aquitains, etc., ont tous des signes caractéristiques propres à attirer l'attention du chanteur. La décadence vint vite, il est vrai, sur ce point comme sur tous les autres, et la confusion graphique entre les *apostrophas* et les autres notes s'établit peu à peu dans les manuscrits, puis dans les imprimés, au grand détriment de la bonne et saine interprétation.

Cependant, comme la tradition ne se perd jamais complètement, la distinction graphique des *strophicus* persévéra en Allemagne jusque dans les imprimés.

En France le *Graduel de Lyon*, imprimé en 1738, a encore conservé dans plusieurs chants un signe distinctif pour l'*apostropha*.

Ainsi il écrit le passage mélodique suivant :
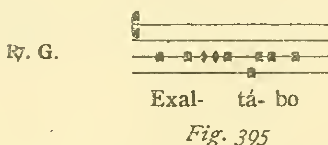



*Fig. 395*

Cependant parfois, dans les cas semblables, il fait usage de trois notes carrées. Mais avec ce Graduel nous sommes au XVIIIe siècle.

# CHAPITRE X.

## ÉTUDE DE L'APOSTROPHA-ORISCUS. — SON EXÉCUTION.

486. — La forme graphique de l'*oriscus* est connue (II. 44); il faut ici définir le *caractère mélodique* de cette note et son *exécution.*

### ARTICLE 1. — CARACTÈRE MÉLODIQUE DE L'ORISCUS.

#### § I. — L'oriscus sur un degré supérieur à la note précédente.

487. — D. Schubiger en parle ainsi : « *Oriscus*, note gracieuse qui se fait entendre *sur le degré supérieur* de la note précédente.» (1)

Cette définition de l'*oriscus* semble en contradiction avec ce qui a été dit ci-dessus (II. 44), où l'*oriscus* est présenté comme une sorte d'*apostropha*, *à l'unisson* de la note précédente. D. Schubiger a cependant raison, et la contradiction est facile à expliquer. Le savant auteur avait en vue les cas très nombreux où l'*oriscus* est, en effet, placé, dans les anciens manuscrits sangalliens, ainsi qu'il le dit; mais la notation actuelle n'en fait malheureusement plus usage dans ces mêmes cas.

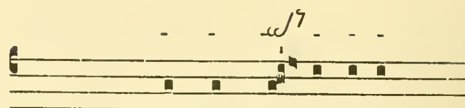
488. — Exemples d'*oriscus* placés *un demi-ton* au-dessus de la note précédente :

a) ℟. G. *Diffusa est...* — et dedú-cet te...

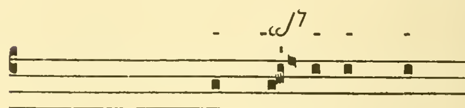
b) Intr. *Vocem...* — us-que...

c) Intr. *In medio...* — im-plé- vit...

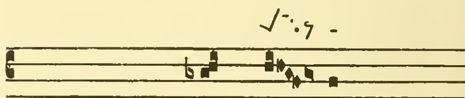
(1) D. SCHUBIGER. *Die Sängerschule von St-Gallen*, p. 8.



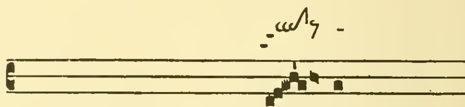
d) Trait. VIII[e] mode. ℣. Exspe- cté- tur sic-ut...



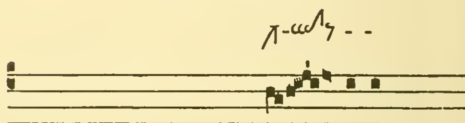
e) Ant. *Vidi aquam...* et omnes ad quos...



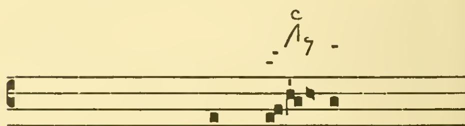
f) ℟. G. *Ad Dominum...* lí- be- ra...



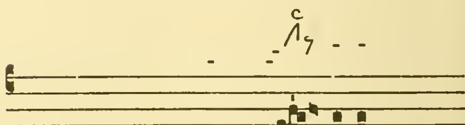
g) Off. *Inveni David...* et brá- chi- um...



h) ℟. G. *Juravit...* ℣. Dixit Dó- minus...



i) Intr. *In virtute...* et su- per...



j) Intr. *Resurrexi* mi- rá- bi-lis...

*etc., etc.*

*Fig. 396*

489. — Exemples d'*oriscus* placés *un ton* au-dessus de la note précédente :

a) Intr. *Loquebar...* — re- gum...

b) Com. *Dicite pusillanimes...* — ec-ce...

c) Intr. *Dum (cum) clamarem...* — hu- mi- li- á- vit...

d) Off. *Sicut in holocausto...* — tau- ró- rum...

*Fig. 397*

490. — Il ressort de cette première constatation que l'*oriscus* est

*a*) Une note élevée, finale de groupe ; et, pour compléter l'assersion de D. Schubiger, il faut dire qu'en général, l'*oriscus* est plus élevé que les deux notes qui l'avoisinent immédiatement, avant et après ;

*b*) Une note légère de transition, intimement liée au groupe précédent ; il serait plus exact peut-être de dire que l'*oriscus* fait partie intégrante du groupe qui le précède. (1)

La connaissance de ce double caractère va nous aider à nous rendre compte de la nature et de l'interprétation de l'*oriscus* placé *à l'unisson* de la note finale du groupe précédent. (2)

(1) Le manuscrit de Laon 239, dans ces mêmes exemples d'*oriscus ascendants*, donne à cette note un signe spécial qui ressemble à un très petit *porrectus* sangallien dont la troisième branche serait ondulante.

(2) L'*oriscus* ne se trouvant jamais seul sur une syllabe dans les éditions modernes, il n'en sera pas question ici.

### § 2. — L'oriscus à l'unisson de la note précédente.

491. — C'est le cas ordinaire dans la notation actuellement en usage.

Tous les degrés de l'échelle sont bons pour l'*oriscus*, mais il préfère s'installer sur la corde au-dessus du demi-ton, c'est-à-dire sur *fa* ou *do*.

A. — *Oriscus* sur *fa* ou *do*.

a) Com. *Ecce Dominus* il-la

b) ℟. G. *Tollite...* ve-stras

c) Trait. *Domine audivi...* umbró- so

B. — *Oriscus* sur *sol*, *la*, *ré*.

a) Off. *Confortamini...* e-nim

b) ℟. G. *Ex Sion...* véni- et

c) Com. *Dicite...* confortámi-ni

*Fig. 398*

L'*oriscus* se rencontre très rarement sur le *si* ou sur le *mi*.

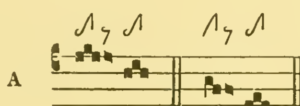
492. — Le double caractère de l'*oriscus* se retrouve dans les exemples précédents :

*Note de transition*, — l'*oriscus* l'est bien certainement ; car il est apposé à la fin d'un groupe et il conduit immédiatement, soit à un groupe, soit à une syllabe.

493. — *Note élevée*, — bien que ce caractère n'apparaisse pas tout d'abord, à cause de l'unisson, l'étude des manuscrits révèle qu'un léger fléchissement de la voix sur la note précédant l'*oriscus*, mettait celui-ci dans un demi-relief mélodique, suffisant pour lui conserver son caractère.

Les manuscrits neumatiques indiquent cette nuance à leur manière :

au lieu de l'*oriscus*,

A 

ils emploient la *virga :*

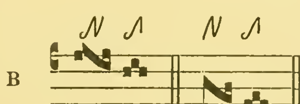
B 

*Fig. 399*

La transcription toute naturelle de cette dernière équivalence demande le *si* ou le *mi* avant l'*oriscus*, et de fait, de nombreux manuscrits de toute provenance donnent cette version.

494. — Cependant il est curieux de remarquer que, dans l'Antiphonaire digrapte de Montpellier, les deux dernières notes des neumes ꟿ et ꟿ sont traduites à l'unisson.

Sur ce point, il y a de nombreuses variantes dans les manuscrits neumatiques et dans les manuscrits sur lignes.

495. — Quelle en est la cause ?

Celle que nous avons signalée plus haut (II. 444) à propos des *apostrophas : indécision tonale* dans l'émission d'une note ; difficulté pour l'auditeur et pour le notateur de la saisir et, par suite, de l'écrire avec sûreté. Cette indécision se produisait non sur l'*oriscus* qui, lui, restait stable, mais sur la note immédiatement précédente, dernière du groupe. Selon l'interprétation du notateur,

cette note était ou bien *fa-do*, et alors l'*oriscus* était écrit à l'unisson (Fig. 400 A) ou bien *mi-si*, (Fig. 400 B, C) et aussitôt l'*oriscus* se trouvait au degré supérieur :
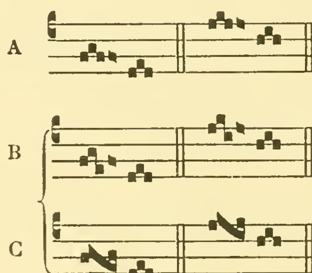



*Fig. 400*

496. — En réalité, dans le chant *in campo aperto* en neumes, la note avant l'*oriscus* ne devait être nettement ni *fa-do* (Fig. 400 A), ni *mi-si* (Fig. 400 B, C), mais une gracieuse ondulation de la voix qui fléchissait le ton, sans qu'il ait été possible d'en fixer la place sur l'inflexible échelle diatonique.

La contradiction signalée entre les deux notations, neumatique et alphabétique, du codex de Montpellier n'est-elle pas un indice de cette indécision tonale ?

### ARTICLE 2. — EXÉCUTION DE L'ORISCUS.

#### § I. — L'oriscus et le groupe qui le précède.

497. — Les auteurs ne nous apprennent rien sur ce point, c'est encore aux monuments directs, aux manuscrits qu'il faut s'adresser pour en tirer quelques enseignements.

498. — *Le groupe neumatique avant l'oriscus* — Les lettres et les signes rythmiques des manuscrits sangalliens nous font savoir que ce groupe est toujours bref, léger. Ce fait peut être constaté sur les exemples précédents (Fig. 396), surtout aux lignes *i* et *j* où la *clivis* est surmontée du *c* = *celeriter*. Cette interprétation vaut tant pour les groupes avec *oriscus distincts* que pour les groupes avec *oriscus à l'unisson*. Cette nuance d'exécution est aujourd'hui tout à fait impossible à réaliser dans le premier de

ces deux cas; car la notation actuelle supprime l'*oriscus*, ou le remplace par une note ordinaire.

499. — *Valeur et importance rythmique de l'oriscus.* — Quant à l'*oriscus* lui-même, il n'avait pas une valeur bien spéciale; on l'infère avec certitude de ce que la *simple virga* remplace assez fréquemment cette note, même dans les documents sangalliens. C'était donc, non un signe d'ornement, mais une note ordinaire, très légère, avec effet rétroactif d'accélération modérée sur le groupe précédent. Son remplacement par la *virga* n'était pas, à cette époque, aussi préjudiciable qu'il l'est aujourd'hui; car l'absence de toute nuance d'allongement, ou même l'adjonction positive du *c* = *celeriter* sur le groupe précédent, permettait d'en maintenir la véritable exécution. Et même, si tout cela venait à manquer, l'enseignement oral traditionnel suppléait là, comme en cent passages, à l'insuffisance de la notation. Les transcriptions guidonniennes tiennent rarement compte de ce signe, sauf en Allemagne, la terre classique de la bonne notation. Sa perte n'enlève rien d'essentiel, il est vrai, ni à la mélodie, ni au rythme; elle n'est pas cependant sans inconvénient pour la pratique. Et c'est encore là, l'une de ces mille traces de la décadence, l'une de ces fissures sans nombre, qui, pendant le cours des siècles, laissèrent s'échapper du vase grégorien les parfums exquis d'art et de beauté que l'antiquité avait su y renfermer. Le signe de l'*oriscus* avertissait le chantre de l'extrême douceur et légèreté de cette note; ce que ne peuvent plus faire les *virgas* et *punctums* ordinaires qui les remplacent aujourd'hui et qui, trop souvent, sont chantés à l'instar du *pressus*, avec une force et une lourdeur bien propres à dénaturer la mélodie. Il avertissait en outre d'en préparer l'émission par une délicate exécution du neume précédent, ce que la notation carrée ne peut plus indiquer. Le rétablissement de ce signe sera donc la résurrection de ces nuances : aussi l'emploierons-nous désormais dans toutes les éditions d'origine solesmienne; car tout ce qui peut aider le chantre et le conduire à une intelligence plus intime, à une pratique plus parfaite du rythme et de la mélodie jusque dans leurs détails les plus fins, tout ce qui peut prouver à nos contemporains que la musique de l'Église romaine était, dans sa pureté primitive, un

art véritable, doit être recueilli avec respect, avec reconnaissance, et rétabli avec le plus grand soin.

500. — L'exécution de l'*oriscus distinct* (Fig. 396, 397) ne présente aucune difficulté, dès qu'il est noté. Lorsqu'une note ordinaire lui est substituée, aucun moyen n'existe aujourd'hui de le distinguer des autres notes ordinaires au milieu desquelles il est confondu : c'est une délicatesse d'expression à laquelle il faut renoncer dans l'Édition Vaticane.

501. — L'exécution de l'*oriscus à l'unisson* soulève une question : Faut-il infléchir la note qui précède l'*oriscus?*

Cette interprétation se rapprocherait de la plus ancienne tradition, mais les artistes et les solistes seuls peuvent se la permettre. Pour les chœurs, il sera plus sûr et plus facile de s'en tenir à ce qui est écrit, c'est-à-dire *à l'unisson.* Les deux notes bien liées, bien fondues ne formeront qu'une seule note longue, qui devra, par sa douceur et sa faiblesse, se distinguer de la note également longue, mais plus ferme, plus forte du *pressus,* avec lequel on ne doit pas confondre l'*oriscus.* On n'oubliera pas non plus la légèreté du groupe précédent.

## § 2. — Place de l'ictus rythmique autour de l'oriscus.

502. — Règle générale. — L'*oriscus* ne porte jamais d'ictus rythmique, parce qu'il est toujours suivi ou précédé d'ictus qui ne permettent pas de touchement sur ce signe.

503. — *Place de l'ictus après l'oriscus.* — 1° Cet ictus se pose presque toujours *sur la note qui suit immédiatement l'oriscus :*

A

a.

B

um-bró- so

C

implé- vit

D

tau-ró- rum

*Fig. 401*

504. — 2° Rarement il s'appuie *sur la seconde note après l'oriscus* :

Ce fait se présente en deux circonstances :

*a*) Lorsque l'*oriscus* est suivi d'un *salicus*, car ce dernier groupe reçoit son ictus sur la seconde note :

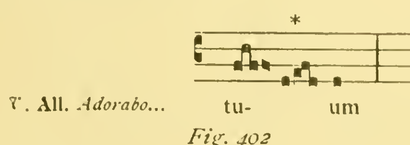
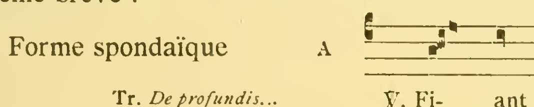



*Fig. 402*

*b*) Lorsque, dans un motif musical, spondaïque de texte, s'intercale, après l'*oriscus*, une note survenante pour une syllabe pénultième brève :



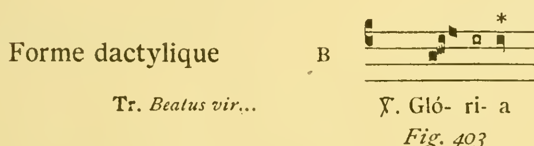




*Fig. 403*

505. — *Place de l'ictus avant l'oriscus.* — Cette place découle de ce qui vient d'être dit; elle se trouve sur l'une des deux notes avant ce signe; la forme mélodique détermine le choix entre ces deux notes.

506. — 1° La place de l'ictus est *sur la note* la plus voisine de l'*oriscus* :

*a*) Toutes les fois que cette note et l'*oriscus* sont fusionnés (II. Fig. 398). A cette règle il n'y a pas d'exception.

*b*) Et aussi dans certaines formes mélodiques où l'*oriscus* est plus élevé que la note précédente :
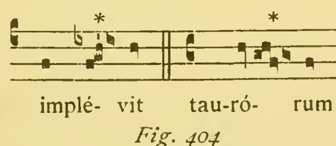



*Fig. 404*

(cf. Fig. 396, et Fig. 397 presque toutes les lignes).

507. — 2° L'ictus rythmique se place *sur la seconde* note avant l'*oriscus* distinct, dans d'autres formes mélodiques dont voici deux exemples :

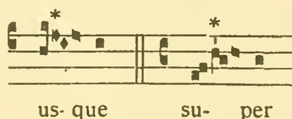



*Fig. 405*

(cf. aussi Fig. 396 lignes *a*, *b*, *g*, *h*, *i*, *j*).

508. — REMARQUE. — Il va sans dire qu'on pourrait, et quelquefois qu'on devrait, suivre cette seconde règle (II. 507) si, au lieu de fusionner l'*oriscus*, comme dans les exemples de ce genre, (Fig. 406, A), on le faisait entendre distinctement (Fig. 406, B), conformément aux équivalences signalées plus haut : (1)

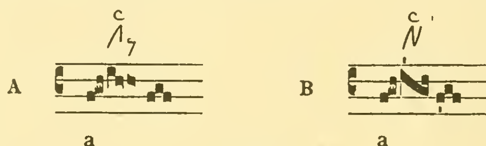



*Fig. 406*

Ce déplacement de l'ictus rythmique aurait lieu principalement

(1) Il y a des cas où l'abaissement de la note qui précède l'*oriscus* rend la mélodie plus gracieuse. Depuis quelques années nous nous sommes permis à Solesmes un essai. Dans l'introït *Gaudeamus*, au lieu de chanter la phrase *diem festum* comme elle est notée au *Liber Gradualis* (Fig. 407, A), nous l'exécutons selon la notation B de la même figure :

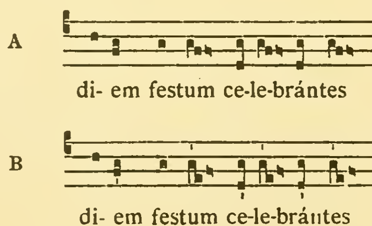



*Fig. 407*

Cette manière d'interpréter la *clivis-oriscus* a été trouvée si jolie que nous l'avons gardée en dépit de la notation. Probablement les délicats, les habiles ne chanteront sur la seconde note de la *clivis* ni un *fa*, ni un *mi*, mais quelque chose d'intermédiaire entre ces deux sons.

lorsque la *clivis cum orisco* se transforme en *porrectus*, comme ci-dessus. Le touchement rythmique ainsi reculé sur la première note du *porrectus* devrait être très délicat à cause du *c* = *celeriter* qui le couronne.

509. — Il n'y a qu'un seul cas où l'on serait tenté d'adjuger un ictus à l'*oriscus* lui-même; c'est lorsque l'on compte *quatre notes* entre les deux ictus qui l'entourent. Ce fait est produit, d'ordinaire, par l'intercalation d'une syllabe pénultième brève dans un motif mélodique comprenant normalement *trois notes* entre ces deux ictus.

3 notes

Forme normale texte spondaïque A

Off. *Sperent...* Spe- rent

4 notes

Forme dactylique B

Tract. *Laudate...* confirmá- *ta* est

*Fig. 408*

Conformément aux règles de la rythmique naturelle (I. 43), ces quatre notes, *do-si-do-do*, devraient être divisées en deux temps binaires, au moyen d'un ictus qui forcément tomberait ici sur l'*oriscus :*

confir-má- *ta* est

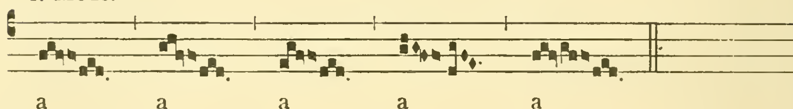
*Fig. 409*

Cependant cette division peut être légitimement évitée. Il suffit de se rappeler que le petit groupement de notes, limité par l'*oriscus*, est toujours léger et doit être chanté avec célérité. C'est donc bien le cas d'appliquer le principe qui permet de *condenser quatre notes en un seul temps composé ternaire* (I. 34 et 44). Grâce à ce tempérament rythmique, la règle générale, qui écarte de l'*oriscus* tout appui ictique, s'applique à tous les cas sans exception.

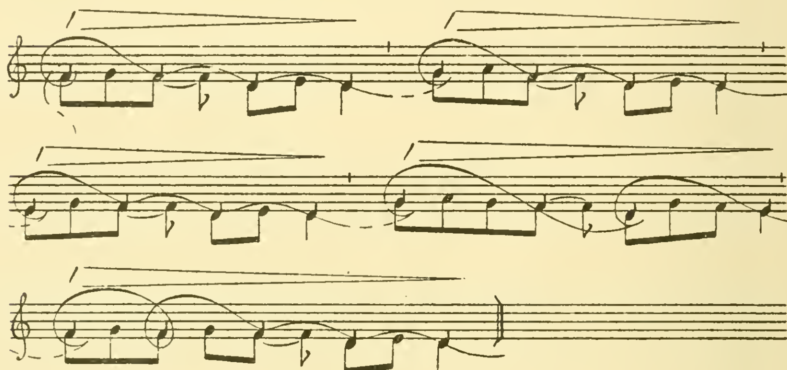
## Exercice XLIII.

### Oriscus, transition à un groupe mélodique. (1)
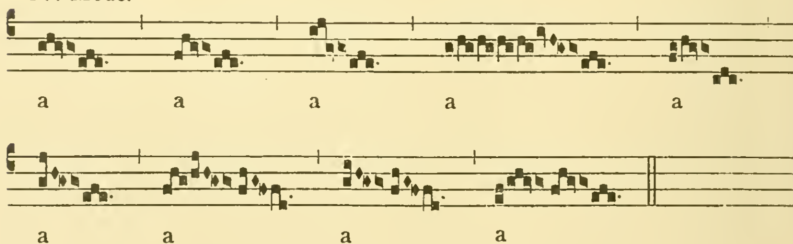
*a*) *Oriscus* sur le *fa*.




*Même exercice, transcription musicale.*

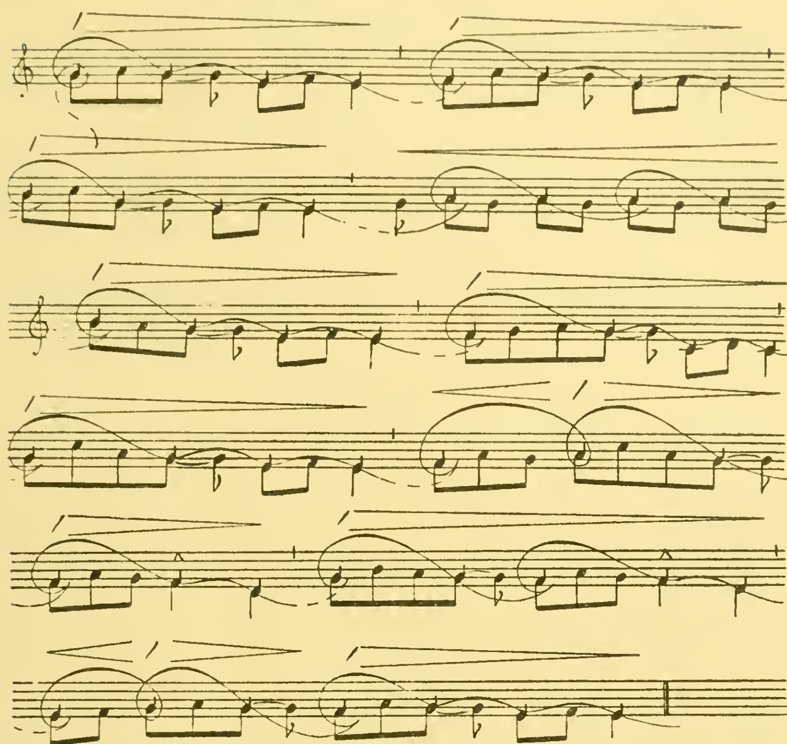


*b*) *Oriscus* sur le *sol*.
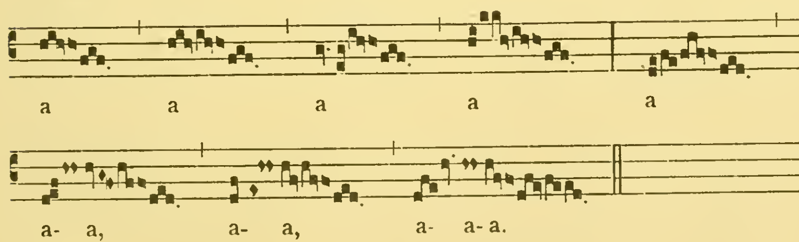



(1) Les cas d'*oriscus* servant de transition à une syllabe du texte sont renvoyés à la troisième partie de ce *Traité*.

*Même exercice, transcription musicale.*
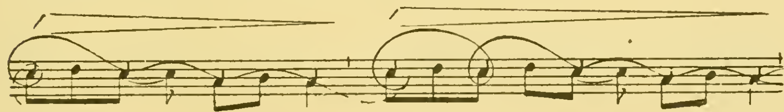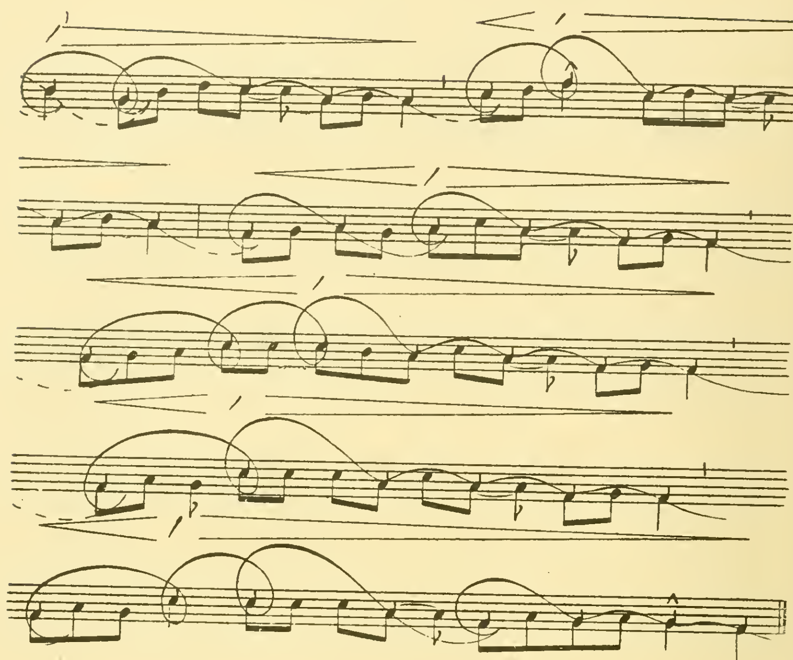


*c*) *Oriscus* sur le *do* et sur le *la*.

**V. Mode.**




*Même exercice, transcription musicale.*





# CHAPITRE XI.

## ÉTUDE ET EXÉCUTION DU SALICUS.

510. — On a vu plus haut (II. 45) que le *salicus* est un groupe ascendant de trois, quatre ou cinq notes. On sait aussi qu'il a deux formes :

La première, dans laquelle toutes les notes sont ascendantes :
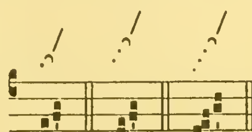


*Fig. 410*

La deuxième, où les deux premières notes sont à l'unisson :
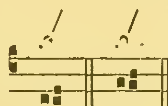


*Fig. 411*

Cette forme unissonique est particulière au *salicus* de trois notes. Il convient de fixer l'interprétation de ces deux formes.

### ARTICLE 1.

### EXÉCUTION DE LA PREMIÈRE FORME DU SALICUS.

511. — Les auteurs ne nous disent rien de l'interprétation de ce groupe, elle doit être demandée aux manuscrits. La réponse qu'ils nous donnent permet d'adopter l'exécution suivante.

Ainsi que l'insinue le nom même de *salicus*, — *salire*, sauter — la voix, après avoir effleuré la première note, rebondit de suite sur la deuxième, celle qui est figurée par un signe particulier; elle s'y appuie comme sur un *pressus*, mais moins longtemps et moins fortement. C'est donc sur la deuxième note de ce groupe

que doit se placer l'ictus rythmique. Et, comme cet ictus est un peu prolongé, il sera marqué du trait romanien ou épisème horizontal



*Fig. 412*

ou simplement de l'épisème vertical.



*Fig. 413*

Dans les deux exemples l'ictus rythmique se pose sur la note *salicus.*

512. — Les faits sur lesquels s'appuie cette interprétation sont les suivants :

1° Équivalences neumatiques dans les manuscrits sangalliens;

2° Lettres romaniennes;

3° Emploi, dans les manuscrits messins, Laon, Verceil, Milan, d'un signe unique pour le *pressus* et le *salicus ;*

4° Équivalences dans le manuscrit de Laon ;

5° Adaptation du texte au *salicus.*

Reprenons très brièvement chacun de ces faits.

513. — 1° *Équivalences neumatiques dans les manuscrits de Saint-Gall.*

Les deux notes supérieures sont remplacées soit par le *pes quadratus* √, soit par le *pes quassus* √.

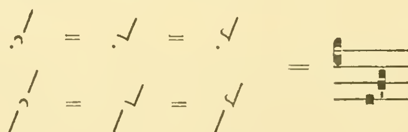


*Fig. 414*

On se rappelle que le *pes quadratus* et surtout le *pes quassus* exigent l'un et l'autre un appui sur la première note, et que, dans le *pes quassus,* cet appui va parfois usqu'à doubler la note (II. 72, 73).

514. — Le *salicus* de *quatre notes* présente les mêmes équivalences :

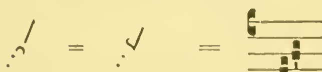


*Fig. 415*

515. — Par ailleurs l'équivalence suivante, très rare il est vrai,




*Fig. 416*

semble indiquer que, dans certains cas, il ne devait pas y avoir en pratique une différence bien sensible entre ces deux notations : une nuance, un appui plus marqué, plus *pressé* sans doute dans le cas de *salicus*, mais rien de plus.

516. — Le remplacement du *salicus* par le simple *scandicus* est si rare dans les codices de Saint-Gall, qu'il est à peine utile de le mentionner : on le rencontre deux ou trois fois sur des centaines d'exemples. Il faut l'attribuer à une distraction de copiste. Les codices sont d'une admirable fidélité dans l'emploi du *salicus*, on sent que les notateurs y attachaient de l'importance.

517. — 2° *Lettres romaniennes.* — Il ne faut pas s'attendre à trouver de nombreuses lettres sur un signe qui, pour les anciens, avait par lui-même une signification fort claire d'appui et de longueur. Mais, du moins, est-il nécessaire que les lettres employées soient une confirmation de cette valeur rythmique. En fait, il en est ainsi.

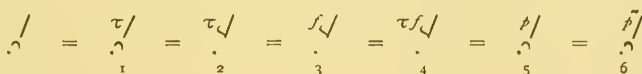



*Fig. 417*

Le *t* = *tenete* — est bien connu, il est significatif.

Le *f*, employé assez rarement dans les manuscrits romaniens, l'est plus souvent dans le Bamberg lit. 6. Notker le caractérise ainsi : *Ut cum fragore seu frendore feriatur efflagitat*, et le

manuscrit 371 de Saint-Thomas de Leipzig : « *Ut cum fragore feriatur* (II. 92).

518. — Presque jamais les manuscrits de Saint-Gall ne font usage du *c* (celeriter) sur la note du *salicus;* du moins nous ne l'avons pas encore trouvée à cette place, sauf dans quelques très rares exemples de Hartker.

Les manuscrits messins vont confirmer la force et la longueur du *salicus.*

519. — 3° *Pressus et salicus figurés par un signe identique dans les manuscrits d'écriture messine.*

Le *pressus messin* affecte la forme que l'on peut voir ci-dessous aux figures 418 et 419. Ce signe s'appose à la note qu'il doit allonger, de deux manières :

Ou bien il y est adhérent :

Laon 239
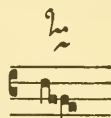


*Fig. 418*

*clivis* ordinaire, *pressus* et *punctum.*

Ou bien il en est détaché :

Laon 239
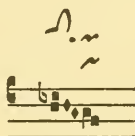


*Fig. 419*

*Pes subbipunctis*, *pressus* et *punctum* long.

520. — Or le même signe sert de *note centrale au salicus* dans la notation messine, avec cette différence qu'il est là, seul, c'est-à-dire sans être apposé graphiquement à une autre note.

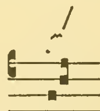


*Fig. 420*

Il y a bien quelques nuances d'écriture entre manuscrits, ou dans le même codex, mais il est inutile d'entrer ici dans ces détails.

Cet emploi du même signe pour le *pressus* et le *salicus* serait décisif en faveur de la force et de la longueur de cette dernière note, si, dans cette même notation, l'*oriscus*, léger par nature, n'était figuré par un signe semblable. On dirait que l'École de Metz se serait servi de ce signe unique, pour représenter les trois neumes dérivés de l'*apostropha* — *pressus*, *oriscus*, *salicus* — contrairement à Saint-Gall, qui donne à chacun d'eux trois formes bien distinctes.

521. — Quoiqu'il en soit de cette identité des signes, il semble que le notateur messin, afin de prévenir l'identité d'exécution entre le *pressus* et le *salicus*, ait pris ses précautions ; très souvent le manuscrit de Laon ajoute, à la note *salicus*, un *c* = *celeriter*, qui a pour but de diminuer la longueur du signe, et de le réduire à la juste valeur qui convient au *salicus*.

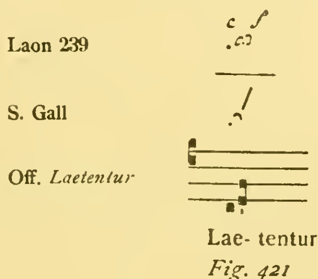



*Fig. 421*

On ne s'étonnera pas de trouver la lettre *c* sur une figure neumatique, longue de signification ; car les manuscrits sangalliens font sans cesse usage de cette lettre sur le *pressus* lui-même, lorsque celui-ci doit être exécuté légèrement.

522. — 4° *Les équivalences dans le manuscrit de Laon.* — Les manuscrits de Saint-Gall sont d'une constance et d'une fidélité extraordinaires dans l'emploi du *salicus;* là encore, ils sont les maîtres et les modèles.

Les manuscrits d'écriture messine sont moins fidèles ; ils ont sur ce point des oublis et des négligences qui sentent la décadence : parfois, ils abandonnent le *salicus* qui se transforme en simple *scandicus*. Toutefois, ces erreurs ne sont pas irréparables.

523. — D'abord la seule comparaison avec les documents de Saint-Gall nous donnerait le droit de ramener au *salicus* tous les

*scandicus* messins qui, s'écartant de la tradition, étaient primitivement des *salicus;* il y a mieux encore.

La comparaison des mêmes passages mélodiques dans les manuscrits messins — ou même dans un seul manuscrit, celui de Laon par exemple, — nous met à même de constater que ces écarts sont le fait de copistes inattentifs; car, pour le même neume, dans la même mélodie, ils emploient tantôt le *salicus*, tantôt le *scandicus*, là où Saint-Gall n'emploie que le premier de ces groupes. Nous sommes donc en droit de rétablir partout des *salicus*.

524. — Mais voici qui est plus important; cette restitution n'est pas toujours nécessaire; car les *scandicus* erronés de Laon sont parfois ramenés à la valeur du *salicus* original, au moyen de la forme spéciale donnée au groupe, et, surtout, au moyen de la lettre significative *a* (augete), accolée à la note centrale :



*Fig. 422*

ce qui constitue une véritable équivalence et confirme, encore une fois, l'appui et la longueur de la note centrale :

Exemples :

Laon 239

S. Gall

Off. *Deus firmavit*

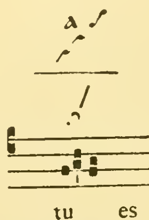



*Fig. 423*

Laon 239

S. Gall

Off. *Tui sunt*
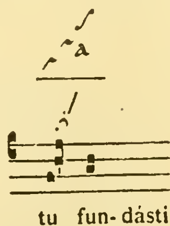
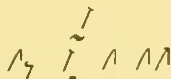



*Fig. 424*

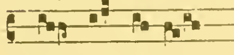
Laon 239



Einsied. 121



℟. G. *Prope est Dominus*



o-mnis ca-ro

*Fig. 425*

525. — Il semble que les manuscrits sangalliens usent du même procédé que Laon, lorsqu'ils ont oublié le *salicus :* voici un dernier exemple d'équivalences intéressantes :

Turin G. V. 20



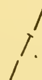
Monza C. 12/75



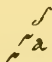
Les mss. Sang. et Einsied. 121



Bamberg lit. 6



Laon 239



Intr. *Circumdederunt*



in-vo- cá- vi

*Fig. 426*

Turin et Monza ont le *salicus ;* les Saint-Gall et Einsiedeln ont, comme précédemment le manuscrit de Laon, deux *punctums* longs et la note centrale marquée du *t* (tenete). Laon également a deux *punctums* longs avec l'*a* (augete) ; enfin Bamberg a trois *virgas* successives, celle du milieu est marquée de l'épisème romanien, signe d'appui et de longueur. Ces quatre manières de noter sont tout-à-fait équivalentes, et prouvent qu'on ne doit pas chercher autre chose dans le *salicus* que l'appui et la longueur relative recommandée dans la règle d'interprétation.

526. — 5° *Adaptation de texte au salicus. Diérèse du salicus.*

Les règles de composition grégorienne relatives au *salicus* confirment les conolusions précédentes.

On entend par *diérèse* la division et la distribution sur plusieurs syllabes d'un groupe neumatique chanté ordinairement sur une seule (cf. *Paléographie Musicale*, tome III, p. 73).

Lorsque le nombre des syllabes le demande, le compositeur fait usage de la *diérèse* du *salicus :* il place une syllabe sur la deuxième note, qui devient alors tête de groupe et reçoit l'ictus rythmique. Rien n'est changé dans le rythme par le fait de cette coupure; dans les deux cas, l'ictus porte sur la même note.

Exemples :

Trait. VIIIe Mode.

ge- ne- rá- ti- o re- ctórum...
et ju- stí- ti- a ejus...
in mán- (*datis*)

diérèse

in cor- nu in lo-co ú- beri...
ví- ne- a
ad-jú- tor et
et ex- al- tá- bo eum
nos au- tem
qui há- bi- tat

*etc., etc.*

*Fig. 427*

On remarquera, dans l'exemple ci-dessus, l'emploi du *pes quadratus* ou du *pes quassus* à la place du *salicus :* la première note de ces deux *podatus* est forte et longue.

527. — Autres exemples de *diérèse*, mais avec le *podatus* ordinaire.

℟. G. v^e Mode

in ae- tér- num

sunt in pa- ce

diérèse

legem Ex- cél- si

*Fig. 428*

℟. G. v^e Mode

Al- tís- si- mi

in prin- cí- pi- bus

é- ri-gens paú- pe- rem

diérèse

et di- xit mi- hi

semper in me ma- net

be- ne- di- cé- tur

*Fig. 429*

Type ℟. G. *Justus*

in ó- mni- bus vi- is

et pro

ut sal- vos fá- cias

par- ce

dièrèse

| | | | |
|---|---|---|---|
| prin- ci- | | pá- | tus |
| in cu- | | bí- | li-bus |
| us-que | ad | sum- | mum |
| pro- cé- | dens de thá- | | la-mo |

*etc., etc.*

*Fig. 430*

528. — Tout ce qui a été dit du *salicus* de trois notes s'applique au *salicus* de quatre ou cinq notes : c'est-à-dire que la *note salicus* est marquée d'un ictus rythmique un tant soit peu allongé.

## ARTICLE 2.

## INTERPRÉTATION DU SALICUS DEUXIÈME FORME, A L'UNISSON.

529. — Quelle est son interprétation ?

Il y a deux interprétations possibles :

*a*) Traiter ce *salicus* comme le précédent : première note légère, deuxième note répercutée, plus forte que la première. L'ictus resterait sur cette deuxième note.

*Fig. 431*

*b*) Ou bien réunir les deux premières notes en une seule à l'instar du *pressus*.

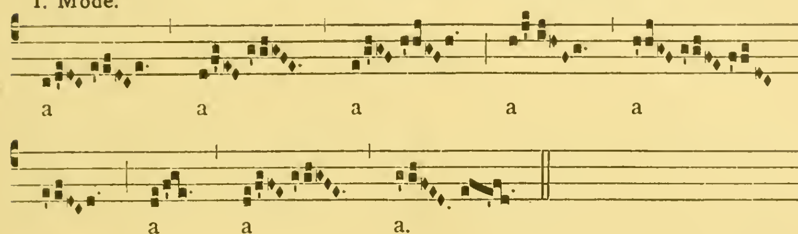
*Fig. 432*

Dans ce cas, la première note reçoit l'ictus rythmique, mais il faut l'attaquer doucement : cela permettra un renforcement facile de la note centrale, qui reste toujours la principale.

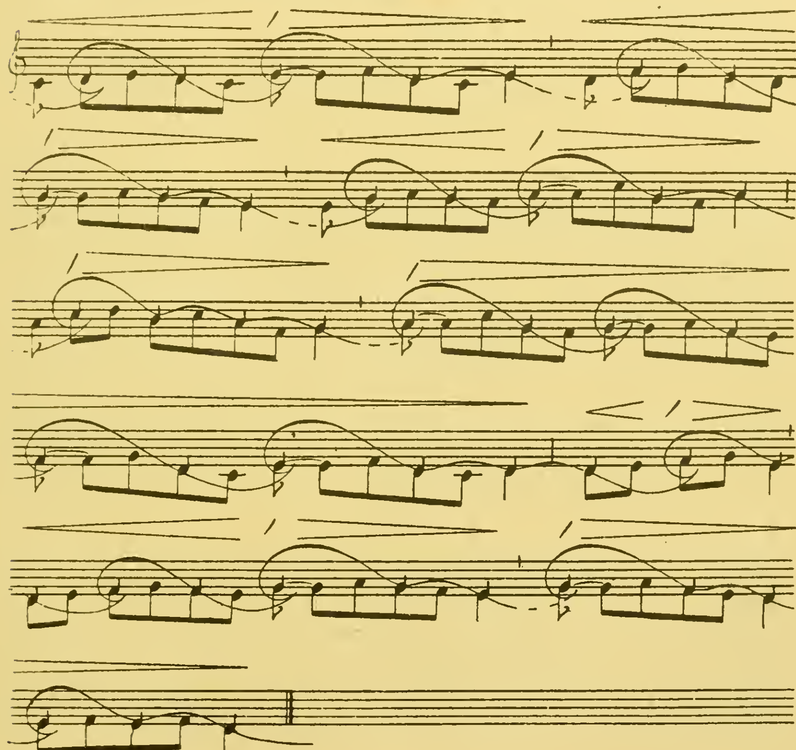
A la vérité, il y a des raisons également bonnes pour l'une ou l'autre de ces interprétations. Pratiquement, nous adoptons la seconde comme plus facile. Libre à ceux qui voudront la première, de la choisir.

## EXERCICE XLIV.

### **Sur les deux formes des salicus.**




*Même exercice, transcription musicale.*



# CHAPITRE XII.

## ÉTUDE ET EXÉCUTION DU QUILISMA.

530. — On connaît la forme du *quilisma* (II. 49). Il reste à parler de sa place sur l'échelle musicale, des notes qui l'entourent et de son interprétation.

### ARTICLE 1.

### PLACE DU QUILISMA DANS L'ÉCHELLE MUSICALE.

531. — On se rappelle que le *quilisma* est toujours, dans notre notation actuelle, précédé d'une note ou d'un groupe. (1)

Il se trouve entre deux notes distantes

*a*) D'une tierce mineure,

Un demi-ton *après* le *quilisma*.



*Fig. 433*

(1) Les manuscrits neumatiques présentent des exceptions à cette règle. Dans l'antiphonaire du bienheureux Hartker on trouve quelquefois le signe du *quilisma* sur une syllabe sans note, ni groupe de préparation (Fig. 434 A).

A
*Ant.* O Oriens.... et O Clavis... — umbra mor-tis
O Rex géntium... — for- má-sti
O Gábrihel... — vo-cá- bi- tur

B
Esto mi-hi in De- um

*Fig. 434*

Sur douze antiennes O, il n'y a que ces quatre se terminant ainsi. C'est bien le *signe* du *quilisma;* mais quelle est sa signification ici? D'autre fois, il s'agit certainement d'un vrai *quilisma;* en voici un exemple (Fig. 434 B). Mais l'élision, dans ce cas, explique la place du *quilisma* au début du groupe. En réalité, il n'y a pas exception à la règle C'est encore une notation à laquelle on devrait revenir.

Un demi-ton *avant* le *quilisma*.



*Fig. 435*

*b*) D'une tierce majeure.
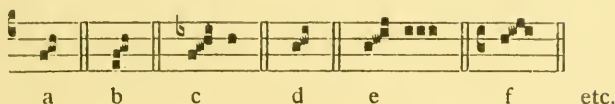



*Fig. 436*

*c*) D'une quarte ; cas beaucoup plus rare : le *quilisma* se trouve toujours à la tierce, majeure ou mineure, de la première note.

a Off. *Ad te levavi* — irrí- de- ant

b ℟. G. *Sciant gentes* — stí- pulam

c ℟. G. *Miserere mei Deus.. quoniam in te confidit.* — oppró- bri- um

d ℟. G. *Tribulationes* — necessitátibus me- is

e Off. *Sicut in holocaustis* — et sic- ut

f ℟. G. *Custodi me* — óculi tu- i

*Fig. 437*

Le *quilisma* entre deux notes distantes d'une quinte n'existe pas

## ARTICLE 2.

## DE L'INTERPRÉTATION DU QUILISMA.

532. — Les renseignements sur ce point ne peuvent nous être fournis que

*a*) Par les sources byzantines,

*b*) Par les auteurs latins,

*c*) Ou enfin par les manuscrits.

### § I. — Le quilisma byzantin.

533. — L'origine grecque de cette expression est évidente ; son étymologie ne nous dit rien de bien précis : κύλισμα, action de rouler. Sa signification musicale est discutée. Deux opinions sont en présence.

La première enseigne que le *quilisma* byzantin n'est pas une note réelle, mais un signe aphone, muet. Il est du nombre des grands signes qui se rapportent à la chironomie, non à la voix, et sont les indices de la mesure et non du chant. (1)

Le *quilisma* grégorien, lui, est bien certainement une note réelle, une note chantée de la mélodie ; si donc le *quilisma* byzantin est ce qu'affirme cette première opinion, il n'y a aucune parité de signification à établir entre le signe oriental et le signe occidental.

La deuxième opinion (2) veut que le *quilisma* byzantin soit le signe, non pas seulement d'une note, mais de toute une série de notes, de tout un mélisme dont il ne serait qu'un abrégé sténographique. Rien non plus dans cette opinion, qu'elle soit fondée ou non, qui puisse nous renseigner sur la valeur du *quilisma* occidental qui vaut une note, pas davantage.

Il faut donc renoncer, jusqu'à nouvelles découvertes, à des indications pratiques de ce côté, et se tourner vers les manuscrits et les auteurs latins.

(1) J.-B. REBOURS. *Traité de Psaltique*, p. 11.

(2) FRANCK CHOISY, *L'Hymne du Paléologue et la Musique Byzantine. Revue Musicale*, 1907, p. 184 et p. 259.

Il est utile de commencer cette étude par les codices, qui nous éclairent non sur le *quilisma* lui-même, mais sur les notes qui le précèdent.

### § 2. — Les manuscrits. Effets rétroactifs du quilisma.

534. — Le *quilisma* latin a un effet rétroactif de retard ou même de prolongement sur la note ou le groupe qui le précèdent. Cette règle ne souffre aucune exception : les manuscrits de tous les pays qui ont conservé, en tout ou en partie, les notations rythmiques, sont unanimes à proclamer cette règle pratique d'exécution, qui d'une manière, qui d'une autre. (1)

535. — On peut ramener à trois classes principales les nombreux procédés employés par les diverses Écoles graphiques pour figurer le retard des notes avant le *quilisma.*

1° Emploi des signes rythmiques longs, et des lettres significatives *longues* dans les documents sangalliens et messins.

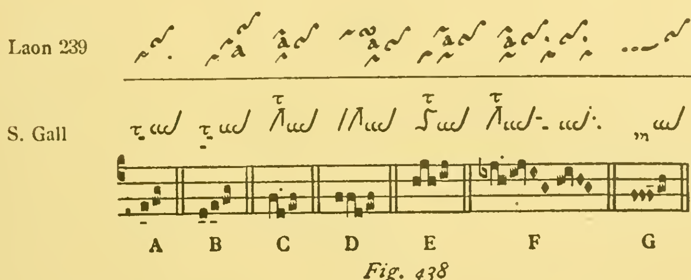



*Fig. 438*

Ces deux Écoles, dont les écritures neumatiques sont si dissemblables, se ressemblent entièrement pour l'usage de ces signes, et c'est par centaines qu'elles les emploient.

536. — 2° Doublement graphique de la note qui précède le *quilisma.*

Voici deux manuscrits bien connus : l'un à Monza C 12/75 (X[e] siècle), l'autre à Vienne, Bibl. imp. 1845 (XI[e] siècle). Ces deux manuscrits écrivent *le plus souvent* une double note avant le

(1) Cf. Rassegna Gregoriana, 1906, col. 226 et ss. « *La Tradition Rythmique Grégorienne à propos du Quilisma.* »

*quilisma*, c'est-à-dire qu'ils répètent la dernière note du groupe qui se trouve avant le *quilisma.* Comme point de comparaison, on met en regard la notation de Saint-Gall.

*a*) Note doublée *après clivis :*
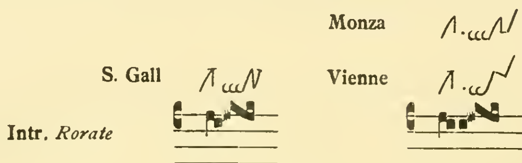



*Fig. 439*

*b*) Note doublée *après torculus :*

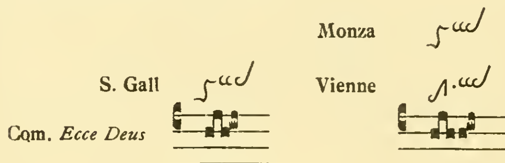



*Fig. 440*

Monza, dans cet exemple, ne double pas la note après le *torculus*, parce que ce codex fait usage du *torculus* long ʃ.

*c*) Note doublée *après climacus :*

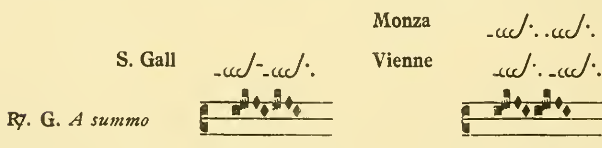



*Fig. 441*

On verra d'autres exemples dans l'article de la *Rassegna* déjà cité.

537. — 3° *Division* du groupe devant le *quilisma.*

Un autre procédé graphique, pour indiquer le retard des sons avant le *quilisma*, est la division ou la séparation graphique de la dernière note du groupe qui précède le *quilisma.*

Ainsi dans le manuscrit de Montpellier :

*a*) La *clivis* ordinaire à deux branches /\ devient assez souvent devant le *quilisma* :

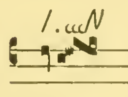


*Fig. 442*

*b*) Le *torculus ordinaire* devient devant le *quilisma* :

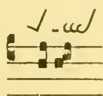


*Fig. 443*

Les manuscrits italiens, lombards, aquitains, espagnols, font usage du même procédé. La notation sangallienne le connaît aussi, du moins pour le *podatus* : au lieu du *podatus* ou , elle écrit toujours deux *punctums planums* devant un *quilisma*

538. — Ces deux derniers procédés — doublement et division — se rencontrent dans les manuscrits avec plus ou moins d'abondance ; avec le temps, ils deviennent de plus en plus rares ; cependant ils restent, longtemps encore, assez fréquents pour témoigner en faveur de la tradition primitive, exprimée si clairement dans les documents sangalliens et messins. Il n'y a pas à s'étonner de cet état de choses, ni surtout à en tirer argument contre la tradition : tout s'explique par la décadence progressive du chant grégorien. On voudra bien relire ce qui a été dit ci-dessus sur l'emploi des signes rythmiques dans les manuscrits (II. 59-65).

539. — Ces premières indications des manuscrits nous conduisent à la conclusion suivante :

Dans l'ensemble mélodique et rythmique formé par le *quilisma* et les notes qui le précèdent, le son placé immédiatement devant ce neume est, au point de vue tant mélodique que rythmique, plus important que le *quilisma* lui-même. Celui-ci ne serait en conséquence qu'une simple note d'ornement.

540. — L'histoire du *quilisma* dans les siècles de pleine décadence confirme entièrement cette donnée.

Le fait le plus fréquent et le plus significatif à cette époque, c'est la chute totale du *quilisma.* Cette perte serait inexplicable, s'il s'agissait d'une note mélodique fondamentale et prolongée. Les exemples de ce cas sont très nombreux.

Si la *note-quilisma* est conservée, elle devient note centrale du groupe dont elle faisait partie, ce qui n'indique pas non plus qu'elle ait été primitivement forte et longue (cf. *Rassegna*, l. c. col. 243-244).

Avec les manuscrits apparaissent déjà quelques aperçus sur l'exécution pratique de ce signe mystérieux ; il reste à voir ce qu'en disent les auteurs latins.

## § 3. — Les auteurs.

541. — On peut diviser les textes des auteurs en deux catégories.

*a)* Les textes qui se rapportent directement au *quilisma*, c'est-à-dire ceux dans lesquels ce terme est expressément employé;

*b)* Et les textes dans lesquels les commentateurs modernes ont voulu voir des allusions plus ou moins transparentes au *quilisma.*

On les lira tous en note ; car nous ne pouvons nous résigner à entrer dans la discussion de ces textes obscurs qui, en définitive, ne fournissent que des thèmes à conjectures. (1)

(1) AURÉLIEN DE RÉOMÉ, IXe siècle. — « Versus istarum novissimarum partium *tremulam adclivamque* emittunt vocem. » Gerb. *Script.* I, p. 47[a]. — « Antiphonarum quatuor sunt hoc in tono differentiae, (Authentus Protus) quarum prima haec est : Ant. *Tradent enim vos*, finisque versiculi *tremulam emittit vocem.* » Gerb. *Script.* I, p. 44[b].

NOTKER, IXe-Xe siècle. — Lettre à Luitpert, explication de la lettre romanienne g. g = ut in gutture gradatim garruletur genuine gratulatur.

GUY D'AREZZO, XIe siècle. — « De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius. Tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut *tremulam* habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat : ac summopere, caveatur talis neumarum distributio, ut..., etc. Gerb. *Script.* II, p. 14[b]-15[a]; éd. D. Amelli, p. 35.

ARIBON, XIe siècle, expliquant le texte précédent de Guy, dit : « Quod dicit : « *aut tremulam habeant* » puto intelligendum sic esse. Tremula est

542. — L'expression la moins obscure, sur laquelle il soit permis de faire quelque fonds pour la pratique, est peut-être celle-ci, de Bernon : « Quilismata quae nos *gradatas* neumas dicimus. » Le terme « *adclivam* » employé par Aurélien a aussi le même sens. On peut donc voir dans le *quilisma* une sorte de port de voix ascendant. Cette interprétation est plausible ; car elle est en pleine conformité avec les renseignements des manuscrits. En effet *tout port de voix ascendant exige le soutien de la note inférieure, sur laquelle on doit asseoir la voix pour la porter plus haut, doucement et graduellement.* Ce soutien est précisément enseigné par les manuscrits.

Ces maigres indications des écrivains du moyen âge ne satisferont peut-être pas tous les lecteurs, aussi ceux qui voudraient traiter le *quilisma* comme une note ordinaire, légère, sans port de voix, sont-ils tout à fait libres. Ils préconiseraient ainsi une exé-

neuma quam gradatum vel *quilisma* dicimus, quae longitudinem de qua dicit « *duplo longiorem* » cum subjecta (plana) virgula denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit, « *vel duplo breviorem* » insinuat. » Gerb. *Script.* II, p. 215[b].

MONACHUS ENGOLISMENSIS, XIe siècle. De Vita Caroli Magni. — « Omnes Franciae cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciscam, excepto quod *tremulas* vel vinnolas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci. » Monum. Germ. *Script.* IV, 118 ; éd. Waitz.

BERNONIS AUGIENSIS, Tonarius, † 1048. — « Saeculorum amen. Ant. *Amen dico vobis.* Hae antiphonae licet a finali incipiant, tamen quia per *quilismata*, quae nos *gradatas neumas* dicimus, magis gutturis, quam chordarum vel alicujus instrumenti officio modulantur, potius hujus differentiae sono, quam principali ipsius authentici promantur modo. » Gerb. *Script.* II, p. 80[a].

ENGELBERT D'ADMONT, † 1331. — « Unisonus vero non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est *vox tremula*, sicut est sonus flatus tubae vel cornu, et designantur in libris per neumam, quae vocatur *quilisma.* » Gerb. *Script.* II, p. 319[b].

JEAN DE MURIS, XIVe siècle. — « *Quilisma* dicitur curvatio, et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens, et iterum descendens, quandoque e contrario. » Gerb. *Script.* III, p. 202[a-b].

WALTER ODINGTON, XIIIe-XIVe siècle. — « *Quilisma* dicti ad similitudinem. Quilos enim grece, et *mus* terra, quasi humida terra a receptione aquarum. » Couss. *Script.* I, p. 214[a].

Cf. Les textes cités par le R. P. Vivell, *Gregor. Rundschau*, novembre 1905, p. 162 et ss.

cution plus simple et plus facile, ce qui est à prendre en considération. Cependant, même dans ce cas, il faudrait toujours maintenir, ce qui demeure certain, la longueur des notes avant le *quilisma.*

543. — Nous n'avons rien trouvé dans les manuscrits qui autorise l'usage d'une sorte de grupetto sur la note qui précède le *quilisma.*

Après ces préliminaires, il est permis maintenant de passer aux règles pratiques d'exécution.

### ARTICLE 3. — RÈGLES D'EXÉCUTION DU QUILISMA.

544. — Quelques règles générales.

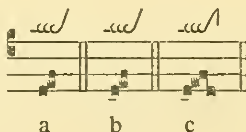
1° La note qui précède immédiatement le *quilisma* sera toujours un peu appuyée et allongée; elle portera toujours l'*ictus* rythmique.

545. — 2° La *note-quilisma*, toujours légère, ne recevra jamais l'*ictus* rythmique.

546. — 3° Cette même note sera traitée, soit en port de voix, soit comme une simple note de passage. Elle vaut un temps simple. Un port de voix lourd, long, lentement traîné, serait contraire à la notion même de cet ornement vocal, qui demande une interprétation gracieuse et délicate.

Voici la règle particulière à chaque cas.

547. — A. *Une seule note devant le quilisma.*



a b c

*Fig. 444*

Il n'y a qu'à appliquer à la lettre les trois règles qui précèdent. Pour signaler l'appui sur le *punctum* on pourrait y ajouter le trait romanien (Fig. 444 b, c), mais la présence du signe *quilisma* suffit pour indiquer cet appui.

548. — B. *Deux notes devant le quilisma.*

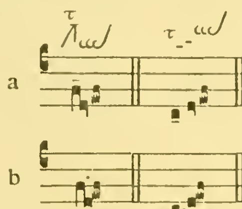



*Fig. 445*

Les deux notes sont allongées, il s'agit d'un prolongement approximatif ; car il y avait quelque liberté dans l'interprétation, ce qui explique les écritures variées des manuscrits.

549. — On a vu que certains codices redoublent la note précédant immédiatement le *quilisma :*

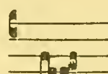
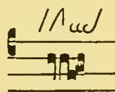


*Fig. 446*

Il faut donc conserver le prolongement et l'ictus rythmique à cette note (Règle première nº 544). Toutefois les monuments sangalliens n'emploient pas ce redoublement. Ils semblent, au contraire, dans le cas de la *clivis* par exemple, donner plus d'importance à la première note ; car ils la surmontent du trait ou du *t* romaniens. Il n'est même pas rare de trouver, dans les cas analogues, le redoublement de la *virga* devant la *clivis :*



ou ce qui revient au même, l'usage du *pressus :*

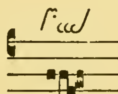


*Fig. 447*

550. — Il faut, dans la pratique, ne négliger aucune de ces précieuses indications. On peut les accorder en marquant d'un

trait romanien (Fig. 445 a) ou même d'un point rythmique (Fig. 445 b) la première note d'un groupe binaire devant le *quilisma*. Dans la pratique, il ne faudra pas exagérer la tenue de cette note.

551. — C. *Trois notes devant le quilisma.*

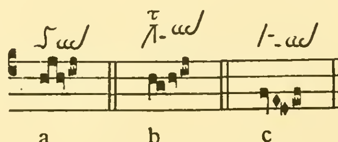



*Fig. 448*

Pour l'exécution de ces trois groupes (*torculus*, *porrectus*, *climacus*), il n'y a qu'à suivre les règles ordinaires : ictus rythmique sur la première et la troisième notes de chaque groupe ; les trois notes sont légèrement retardées.

552. — D. *Quatre notes et plus devant le quilisma.*

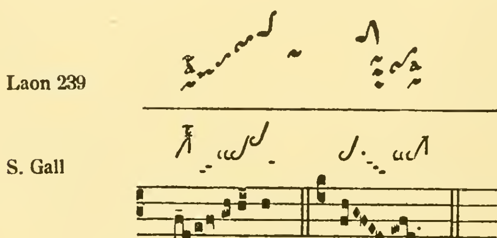



*Fig. 449*

Même observation : suivre les règles ordinaires.

553. — E. *Strophicus devant le quilisma.*

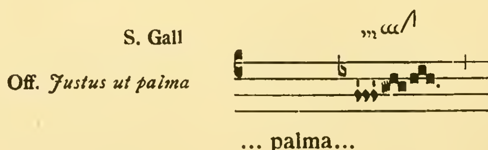



*Fig. 450*

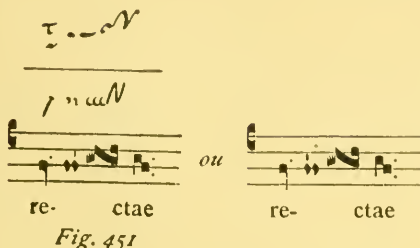
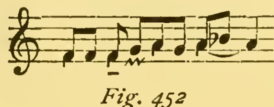


*Fig. 451*

Ce cas est assez rare ; il faut cependant une direction pratique : nous rappelons simplement ce qui a été dit plus haut (II. 480-483).

554. — *Premier exemple. Tristropha* (Fig. 450). — La notation neumatique de ce *strophicus* implique la répercussion au moins de la dernière stropha marquée d'un *épisème :* cette *stropha* sert de soutien au *quilisma*, il sera bon de faire cette répercussion. La *tristropha* est donc traitée comme un groupe de trois notes, avec ictus rythmique sur la première et la troisième (II. 480).


*Fig. 452*

555. — *Deuxième exemple. Distropha* (Fig. 451). — De ces deux *strophas*, celle qui précède immédiatement le *quilisma* est la plus importante, l'épisème qui la souligne réclame un ictus rythmique suivant la règle ordinaire (II. 544). L'exécution serait alors, avec répercussion des trois *fa :*

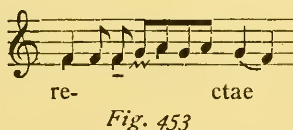


*Fig. 453*

Si les deux *strophicus* sont unis dans un seul son, on aura

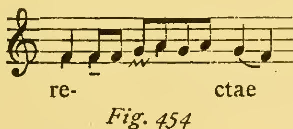


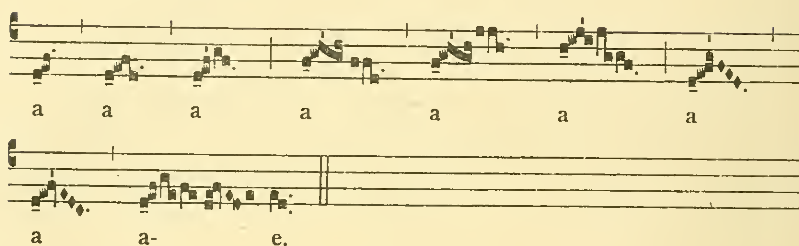
*Fig. 454*

ce qui est moins conforme à la notation neumatique, mais un peu plus facile (II. 481).

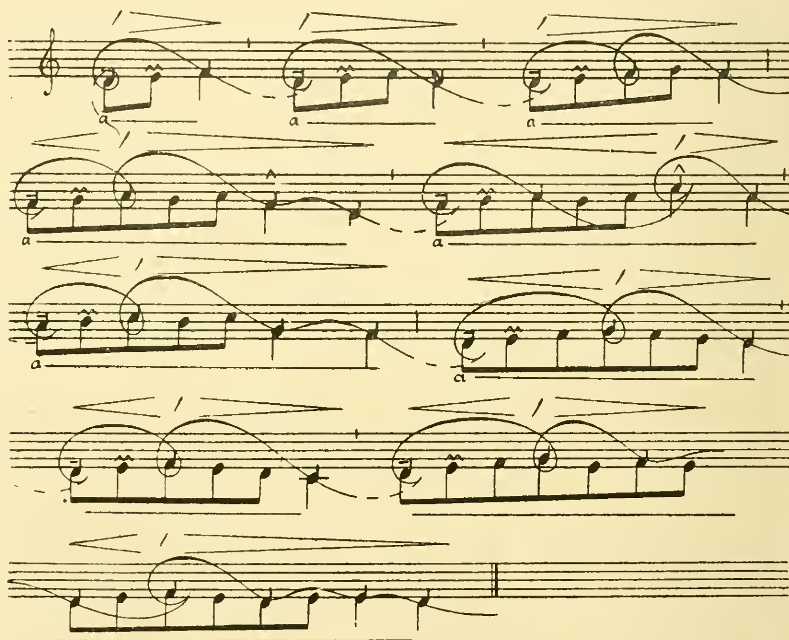
## EXERCICE XLV.

### Sur le quilisma.

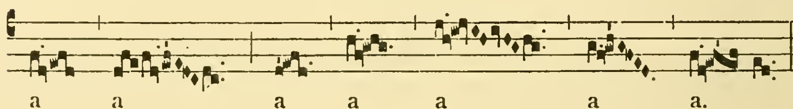
Une note devant le *quilisma.*
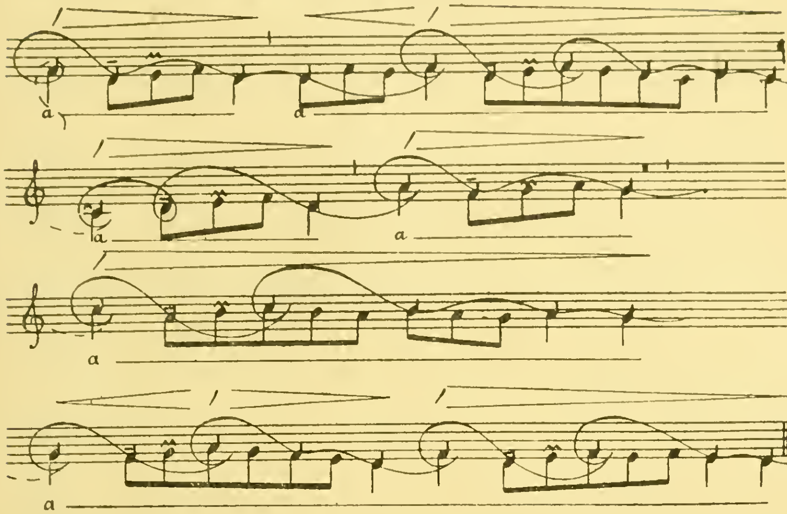



*Même exercice, transcription musicale.*



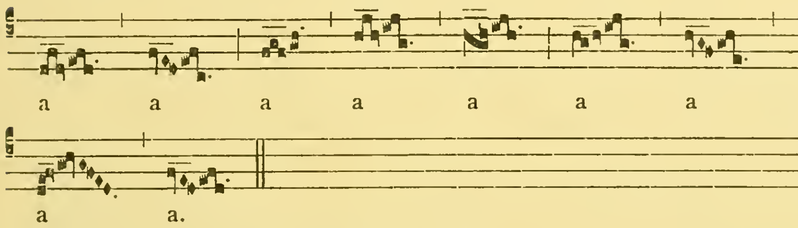

Deux notes devant le *quilisma.*
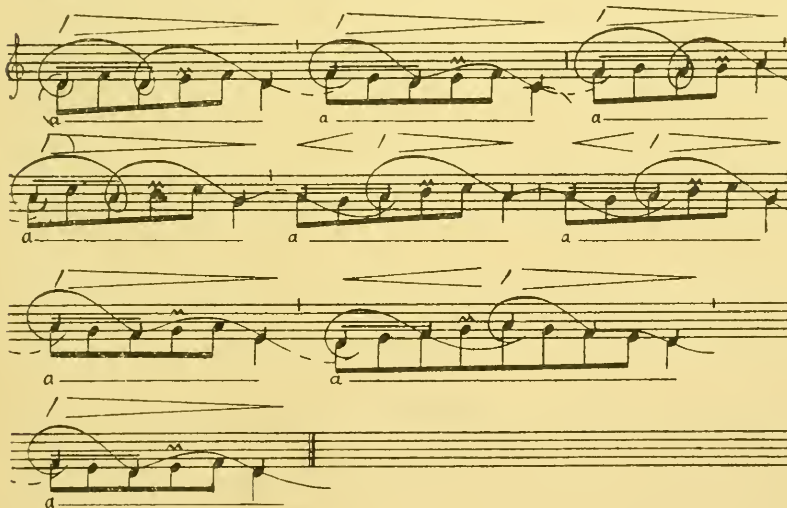


*Même exercice, transcription musicale.*
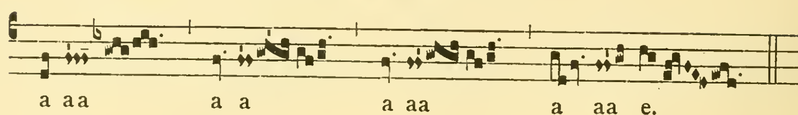



Trois notes devant le *quilisma.*
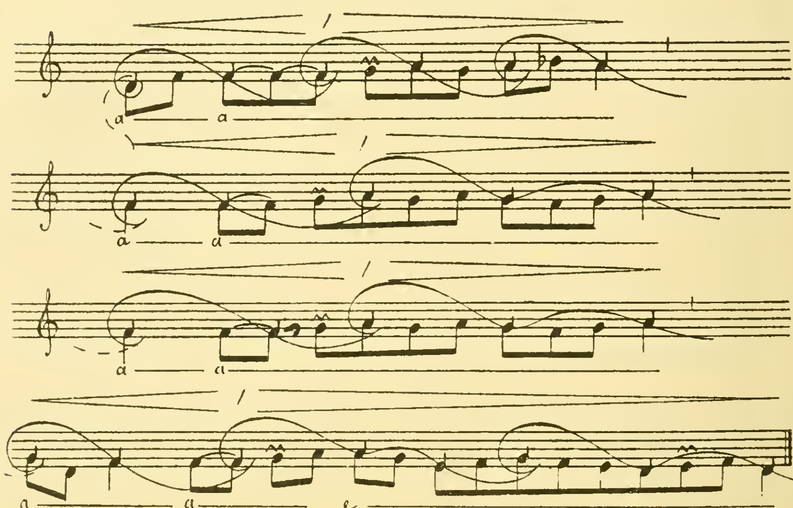



*Même exercice, transcription musicale.*



Strophicus devant le *quilisma* (II. Ex. XLII).




*Même exercice, transcription musicale.*




Avec cet exercice, se termine notre deuxième Partie. Tout ce qui concerne le rythme pratique des groupes mélodiques et des mélismes y a été traité dans le plus grand détail ; et on a essayé d'y exposer, avec le plus de clarté possible, les secrets du *nombre musical grégorien.* Maintenant il faut, d'après le programme tracé plus haut (I. 22-25), étudier ces mêmes groupes dans leurs rapports avec les *textes liturgiques* qui presque toujours les accompagnent. Ce sera l'objet de notre troisième Partie.

# APPENDICE.

(II. 277)

## RÈGLE GÉNÉRALE D'EXÉCUTION POUR TOUS LES GROUPES.

## LEGATO. VOCALISATION LIÉE.

556. — Le style grégorien est avant tout *un style lié;* les groupes les plus simples, dès les premiers exercices, doivent porter ce cachet. La liaison la plus intime doit exister entre les notes d'un même groupe. Les longs groupes eux-mêmes, avec subdivisions rythmiques, ne font point exception à cette loi. Le chantre doit en émettre toutes les notes très distinctement, mais avec un *legato* parfait et, qu'on nous permette l'expression, comme d'un seul coup d'archet.

557. — La valeur intensive des groupes est très variable. Le même groupe peut être conduit *crescendo* ou *decrescendo*, selon sa place dans la phrase mélodique et son contact avec les mots. En principe, dans l'étude du groupe isolé, le *crescendo* est la loi ordinaire pour le dessin mélodique ascendant, le *decrescendo*, au contraire, pour le dessin descendant. Mais quelle que soit la marche mélodique ou dynamique, la liaison des notes doit toujours demeurer parfaite, et la dynamie elle-même, bien entendue, ne peut qu'aider au *legato.*

558. — L'importance de la liaison des sons est telle, pour la bonne exécution des groupes grégoriens, qu'il est nécessaire, au risque d'empiéter sur un sujet qui appartient plutôt au *solfège grégorien*, d'indiquer les moyens qui conduisent à cette liaison parfaite. Ces moyens sont fort bien exposés dans les bonnes *Méthodes* de chant moderne ; aussi ne craignons-nous pas de leur emprunter les préceptes clairs et précis qu'elles donnent à ce sujet ; car la manière de lier les sons est la même pour toutes les musiques et pour tous les temps. Nous n'avons ici que l'embarras du choix. M. Théophile Lemaire, dans « Le Chant, ses Principes », (1) résume l'enseignement général des plus grands maîtres :

(1) *Le Chant, ses Principes et son Histoire*, par Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, Paris, Heugel et fils, 1881.

nous lui empruntons ses préceptes et même ses exercices, avec les légers changements nécessités par leur application à l'art grégorien.

559. — « La liaison des sons, dit-il, consiste dans la manière de passer d'un son à un autre, en les unissant tous deux moelleusement. Pour obtenir une liaison parfaite, il faut que le chanteur, après avoir respiré, conduise la poussée d'air avec une très grande régularité; de telle façon que la voix, étant bien soutenue, glisse, pour ainsi dire, d'une note à l'autre sans interruption entre les sons. Les notes liées doivent être articulées également et distinctement avec la plus grande justesse. Il faut éviter de traîner la voix mollement entre les notes, ce qui causerait nécessairement une confusion dans les sons; on doit, au contraire, la maintenir ferme et souple tout à la fois. »

560. — « Il est indispensable de graduer l'intensité de la poussée d'air à mesure que les sons s'élèvent vers l'aigu, et, dans les passages descendants, de la soutenir pour éviter la mollesse » *op. cit.* p. 89.

« La liaison parfaite des sons constitue une des plus grandes beautés du chant : elle lui donne une limpidité et une grâce extrêmes » *l. c.* p. 89.

Elle convient tout particulièrement à une mélodie grégorienne, et les exercices de *vocalisation liée* sont nécessaires pour obtenir un bon résultat.

561. — « Le moyen le plus certain d'arriver à vocaliser parfaitement une gamme ou un trait quelconque est d'en réduire d'abord l'étude à sa plus simple expression... »

« Il semble, au premier abord, qu'il soit très aisé de bien chanter deux notes, cependant cela n'est pas; mais quand on sait bien faire deux notes, on sait en faire même trois, quatre, cinq, jusqu'à l'octave et plus encore. »

On travaillera donc les exercices dans l'ordre suivant :

1° par dessin de deux notes;

2° par dessin de trois notes;

3° par dessin de quatre notes;

4° par dessin de cinq notes;

5° par dessin de six notes;

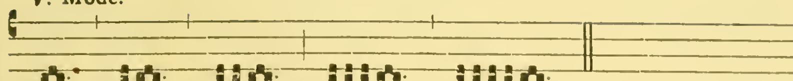
6° par dessin de sept notes;

7° par dessin de huit notes.
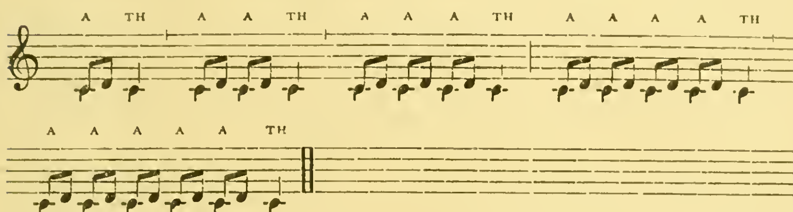
## EXERCICE XLVI.

### Dessin de deux notes.

**V. Mode.**



*Même exercice, transcription musicale.*



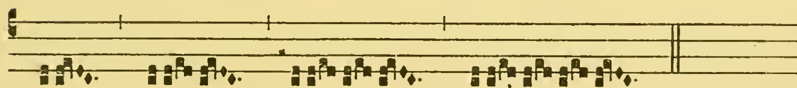

562. — « On étudiera d'abord le premier rythme — le *torculus* — on le répètera plusieurs fois en liant bien les notes par une respiration continue et soutenue, sans la moindre secousse. »

« Cet exercice doit être fait sur la voyelle *a* en timbre rond un peu clair (1) et dans un mouvement très lent, afin que les notes sortent nettement, sans mollesse, sans être traînées, et de manière qu'elles soient très nettement articulées. Dès que l'élève exécutera bien ce premier groupe, il y ajoutera le second qui devra être réuni au premier avec la même respiration, en conservant le même mouvement. Il répètera ces deux rythmes jusqu'à ce qu'il ait obtenu le résultat cherché, puis il y joindra le troisième, le quatrième, etc. en procédant toujours de la même manière. »

563. — Lorsqu'il exécutera ces premiers exercices d'une façon satisfaisante, il passera à l'étude de ceux qui suivent, en observant les mêmes procédés.
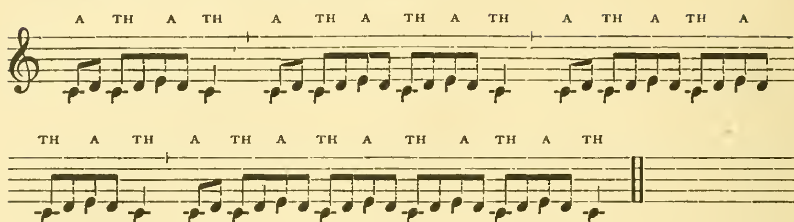
## EXERCICE XLVII.

### Dessin de trois notes.
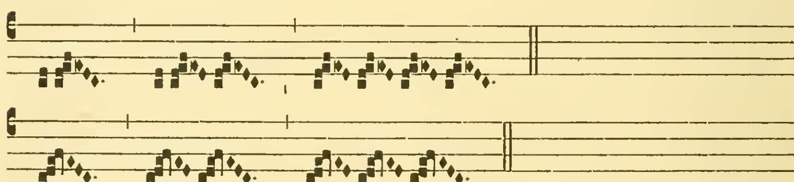


(1) Nous répétons ici que le maître suivra sa propre méthode pour l'emploi des voyelles. Les courbes rythmiques sont indiquées dans la transcription par les lettres A = arsis, TH = thésis.

*Même exercice, transcription musicale.*
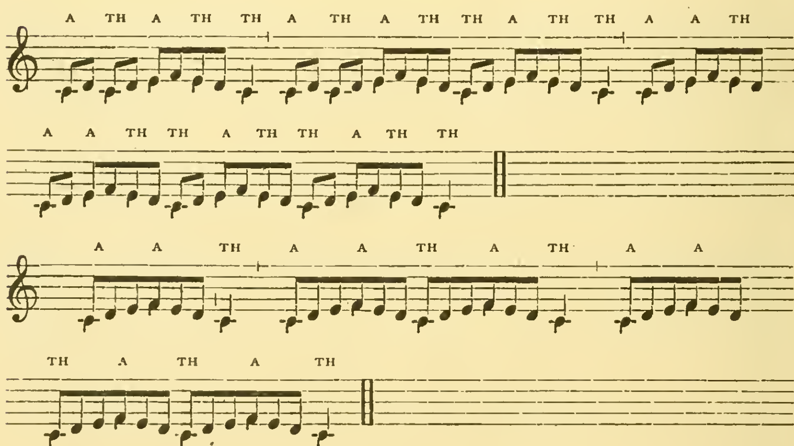



EXERCICE XLVIII.

**Dessin de quatre notes.**

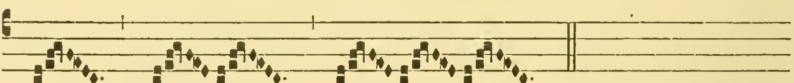


*Même exercice, transcription musicale.*
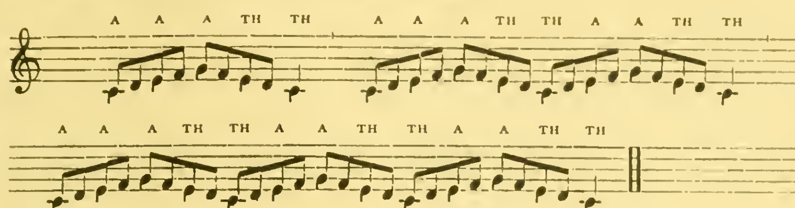



EXERCICE XLIX.

**Dessin de cinq notes.**



*Même exercice, transcription musicale.*
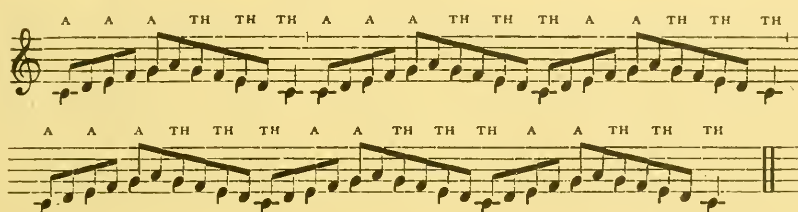



## EXERCICE L.

### Dessin de six notes.

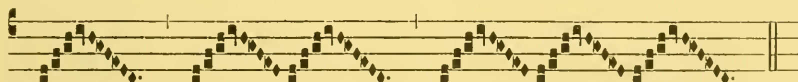


*Même exercice, transcription musicale.*
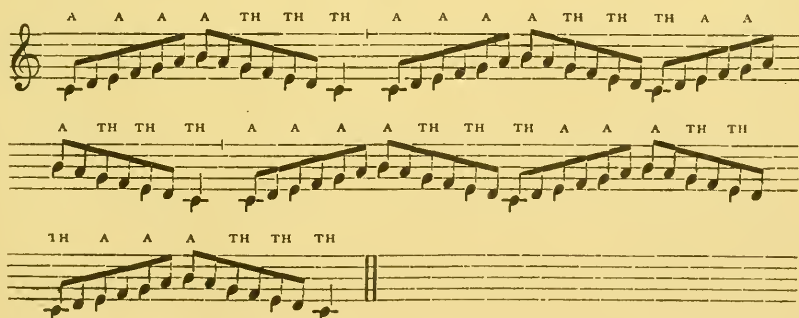



## EXERCICE LI.

### Dessin de sept notes.

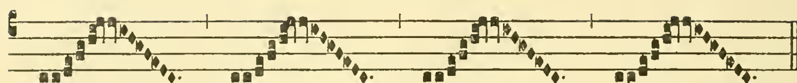


*Même exercice, transcription musicale.*
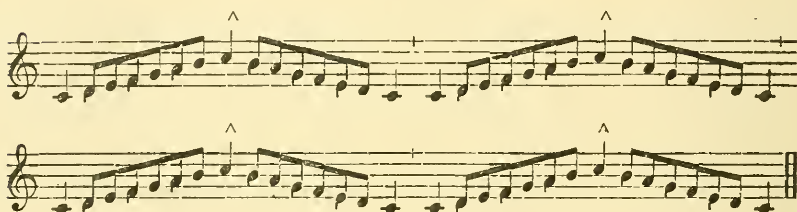


## Exercice LII.

### Dessin de huit notes.



*Même exercice, transcription musicale.*



564. — « Ces exercices devront être travaillés sur toutes les voyelles *a*, *â*, *é*, *ê*, *e*, *i*, *o*, *ô*, *eu*, *ou*, dans tous les tons, dans toute l'étendue de la voix. Afin que l'élève n'éprouve aucune difficulté dans l'émission des sons, il prendra pour point de départ la troisième note grave de l'échelle de sa voix, puis il transposera tous ces exercices en suivant la succession chromatique ascendante des sons ; il aura seulement soin que ces transpositions ne fassent pas monter ces exercices au delà des notes que la voix peut émettre avec la plus parfaite aisance...

565. — « Ces exercices devront être exécutés d'abord *piano*, puis un peu plus fort, et ensuite *forte*, sans arriver au *fortissimo*. Ces trois manières de travailler apprendront aux élèves à maîtriser leur voix, et à la manier. Au début de cette étude, le maître choisira la voyelle qui conviendra le mieux à la bonne émission des sons.

566. — « On augmentera le son par un léger *crescendo*, sur toute la partie ascendante ; on le diminuera par un *decrescendo* bien gradué sur toute la partie descendante.

567. — « A cette recommandation nous ajouterons celle non moins essentielle de modifier insensiblement la voyelle de la façon suivante :

« On arrondira modérément et graduellement la voyelle dans les progressions ascendantes, sans arriver cependant au timbre

sombre : dans les gammes ou exercices descendants on l'éclaircira de même progressivement, de manière à ramener la voix, par des gradations bien ménagées, à sa sonorité première. Ces modifications de la voyelle ont pour but de donner à la voix une égalité apparente, qui, en réalité, n'est que le produit d'une inégalité bien ménagée de la voix. Ainsi l'*a* s'approchera de l'*o* en montant, et reviendra en descendant à sa sonorité première; de même l'*é* prendra la couleur de l'*eu ;* et l'*o* s'approchera de l'*ou.*

« Si le chanteur négligeait de modifier la voyelle en montant, comme nous venons de le dire, il en résulterait que les sons aigus seraient criards et désagréables à l'oreille; si en descendant une gamme, il conservait à la voyelle la rondeur des sons élevés, les notes graves seraient sourdes et sans éclat » *op. cit.* p. 108-110.

568. — On commencera ces exercices dans un mouvement très lent; puis peu à peu, à mesure que l'élève les exécutera avec plus d'aisance et d'agilité, on pressera le mouvement jusqu'à M.M. ♪ = 152 ou 160 environ. Le plain-chant ne demande pas une rapidité plus grande. Rien n'empêche cependant de dépasser cette mesure : une plus grande légèreté de voix ne peut qu'être avantageuse au chantre grégorien, quoiqu'il n'ait pas à en faire usage. Mais qui peut le plus peut le moins.

569. — Dans chaque exercice, on devra soigneusement observer le rythme, sans jamais presser ni ralentir le mouvement d'abord choisi.

Les *notes ictiques* au centre des groupes seront traitées de la même manière que dans les *legato* de la musique moderne, où nous trouvons des nuances variées.

*a*) Parfois l'oreille est avertie de la subdivision rythmique par une douce et discrète intensité qui marque la note ictique ;

*b*) D'autres fois le *legato* est plus uni, plus intime; les subdivisions rythmiques, comme *voilées*, se laissent à peine deviner;

*c*) Plus souvent encore, dans certains traits ou rapides ou lents, ces subdivisions secondaires disparaissent entièrement, *fondues* dans un *legato* ininterrompu, ne laissant que le sentiment de l'ondulation pleine et large de la phrase musicale. Le *touchement* est alors si doux, si caressant, qu'il demeure impondérable, plus spirituel que matériel : le sentiment intérieur est seul à pouvoir s'en rendre compte, quand il veut en prendre conscience; ce qui d'ailleurs n'est pas nécessaire.

Toutes ces nuances trouvent leur emploi dans le Chant grégorien, comme on le verra dans les exercices de groupe et surtout dans la phrase.

570. — Pour les précédents exercices, le premier procédé — ictus doucement *marqués* — sera employé au début : les touchements rythmiques serviront d'appui à la voix pour passer aisément à la note suivante. Puis graduellement la voix en diminuera la force et finira par s'en passer. Ainsi la voix complètement maîtrisée se servira de l'un ou de l'autre de ces procédés, selon que le réclameront le goût, l'art, l'expression.

# TABLE DES MATIÈRES.



## PREMIÈRE PARTIE.

### L'ORIGINE DU RYTHME.

#### Chapitre I.

#### Les arts de repos et les arts de mouvement.



#### Chapitre II.

#### Le son et le mouvement sonore.



#### Chapitre III.

#### Le Rythme, forme et matière.



#### Chapitre IV.

#### Le temps rythmique.

## Chapitre V.

## Rythmes simples ou élémentaires.

CHAPITRE VI.

## Rythmes composés.



CHAPITRE VII.

## Schémas rythmiques du chant grégorien.



CHAPITRE VIII.

## Le mouvement rythmique.

CHAPITRE IX.

### Expression plastique ou chironomie du mouvement rythmique.



CHAPITRE X.

### Le Rythme et la Mesure.



CHAPITRE XI.

### La syncope.



---

# DEUXIÈME PARTIE.

## LA MÉLODIE.

### SON APPLICATION AU RYTHME

CHAPITRE I.

### Les signes mélodiques.

**Origine, noms, formes des notes et des groupes de notes.**

CHAPITRE II.

## Les signes rythmiques dans les anciens manuscrits.

CHAPITRE III.

## Les notes et les intervalles.

## CHAPITRE IV.

## Les modes.



## CHAPITRE V.

## Le temps simple grégorien.

### Valeur rythmique du Punctum et de la Virga.



## CHAPITRE VI.

## Rythme et exécution des groupes mélodiques.
## Le groupe isolé.

## Chapitre VII.

## Rythme et exécution des groupes mélodiques dans la phrase

CHAPITRE VIII.

## Étude et exécution de l'apostropha-pressus.



CHAPITRE IX.

## Étude et exécution du strophicus

CHAPITRE X.

## Étude et exécution de l'apostropha-oriscus.



CHAPITRE XI.

## Étude et exécution du salicus.

CHAPITRE XII.

## Étude et exécution du quilisma.



---

# APPENDICE.

## Règle générale d'exécution pour tous les groupes. Legato. Vocalisation liée.



---

# ERRATA.

Pages 77 et 78, dans les Exercices X, XI et XII, *les temps de chaque rythme doivent être numérotés, comme dans les exercices précédents :* 1 2 3 4 — (5), *et non pas* 4 2 3, *etc.*

Page 87, ligne 7, *lire* : la marche de l'intensité : *ce sont* elles aussi, etc.

» 120, N° 213, *lire* : Avant d'être *le* premier temps d'une mesure, etc.

» 136, après le n° 13, *suite des n°s :*
14. — Les *neumes-accents*, etc.
15. — Exemples de notation diastématique.

» 209, Tableau, *lire la première colonne verticale dans l'ordre suivant :* Protus : 1er et 2e modes. — Deuterus : 3e et 4e modes. — Tritus : 5e et 6e modes.

» 234, N° 258, ligne 5, *au lieu de :* elle résulte, *lire :* il résulte, etc.

» 235, N° 260, ligne 2, *lire :* valent *chacun* environ un temps.

» 250, N° 280, ligne 5, *au lieu de :* deuxième, *lire :* dernière.

» 279, ligne 3, *au lieu de :* les retiennent entre elles, *lire :* les relient entre elles.

---

*Un petit nombre de notes (notation grégorienne) ont sauté ou se sont cassées dans certains exemplaires : il est facile de les rétablir à l'aide de la transcription en notation musicale moderne qui accompagne la notation grégorienne. Même remarque pour les quelques épisèmes ou points rythmiques qui seraient dans le même cas.*

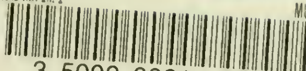
---

## Date Due

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2/12/47 | | | |
| Oct 13 '50 | | | |
| OCT 28 | 1950 | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |







MUSIC
ML 3082 .M73
Mocquereau, Andr e, 1849-
1930.
Le nombre musical gr ego

